

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
FACULTAD DE FILOSOFÍA
DEPARTAMENTO FILOSOFÍA IV

TESIS DOCTORAL

**LA ANTICIPACIÓN DEL TIEMPO
EN LA ESTÉTICA
CONTEMPORÁNEA**

*(FORMAS DE CONSTRUCCIÓN, REPRODUCCIÓN
Y RECEPCIÓN DE LA IMAGEN
EN EL SIGLO XX)*

DIRECTORA:
DRA. MONTSERRAT GÁLGERÁN HUGUET.

TOMÁS CABALLERO ROLDÁN
MADRID, ABRIL - 1998

LA ANTICIPACIÓN DEL TIEMPO EN LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA

*(Formas de construcción, reproducción y recepción de la
imagen en el siglo XX.)*

A mi madre, constante mirada y apoyo.

A Javier, por su infinita capacidad de sorprenderme.

A mis amigos, siempre invitándome a pensar en otra cosa.

A Eva, por sus infinitos recursos en el arte de escalar montañas.

A mi padre, irremediable ausencia en estos años de trabajo.

(Si pensamos que el barco es al fin y al cabo un trozo flotante de espacio, un lugar sin lugar, que vive por sí mismo, que está cerrado en sí mismo y que al mismo tiempo es abandonado al mar infinito y que de puerto en puerto, de juerga en juerga, de burdel en burdel, va hasta las colonias a buscar lo que éstas tienen de máspreciado en sus jardines, comprenderemos porque el barco ha sido para nuestra civilización, desde el siglo XVI y hasta nuestros días, no solo, por supuesto, el principal instrumento de desarrollo económico sino también, al mismo tiempo, la mayor reserva de imaginación. El navío es la heterotopía por excelencia. En las civilizaciones sin barcos, los sueños se secan, el espionaje sustituye a la aventura, y la policía a los corsarios. Foucault.)

(El pintor no pinta sobre una tela virgen ni el escritor escribe en una página en blanco, sino que la página o la tela están ya cubiertas de tópicos preexistentes, preestablecidos, que hay primero que tachar, limpiar, laminar, incluso desmemuzar para hacer que pase una corriente de aire surgida del caos que nos aporte la visión. Deleuze.)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN GENERAL A LA TESIS	7
---------------------------------------	---

PRELIMINARES	14
--------------------	----

<u>CAPITULO 1</u> - OBJETO Y MÉTODO DE ESTUDIO	15
---	-----------

1.1 OBJETO DE ESTUDIO	15
------------------------------------	-----------

1.1.1 Título de la tesis y contexto de estudio	15
---	-----------

1.1.1.1 Título.....	15
---------------------	----

1.1.1.2 Contexto Temático	15
---------------------------------	----

1.1.1.3 Contexto Bibliográfico	16
--------------------------------------	----

1.1.1.4 Contexto Histórico.....	18
---------------------------------	----

1.1.2 Problema filosófico central	18
--	-----------

1.1.2.1 Definición del objeto de estudio	18
--	----

1.1.2.2 Objetivos de la tesis	21
-------------------------------------	----

1.2 MÉTODO	22
-------------------------	-----------

1.2.1 Estrategia general.....	22
--------------------------------------	-----------

1.2.2 División de bloques.....	23
---------------------------------------	-----------

1.2.2.1 Estudio previo de la imagen: "Primera Parte"	23
--	----

1.2.2.2 Apartado nuclear de la tesis: "Segunda Parte".....	23
--	----

PRIMERA PARTE (CONTEXTUALIZACIÓN DE LA IMAGEN TÉCNICA).....	24
--	-----------

INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LA IMAGEN TÉCNICA.....	24
--	-----------

<u>CAPITULO 2</u> - EL LENGUAJE -	29
--	-----------

2.1 EL LENGUAJE: EPISTEMOLOGÍA, CONOCIMIENTO, SABER.....	29
---	-----------

2.1.1 Introducción.	29
---------------------------------	-----------

2.1.2 El concepto de realidad externa y la episteme referencialista.	30
--	-----------

2.1.2.1 Referencia y autorreferenciabilidad.....	30
--	----

2.1.2.2 La crisis de la Filosofía del Lenguaje.....	32
---	----

2.1.2.3 Mundo, significado y reflexividad	33
---	----

2.1.3 La reflexividad del discurso.	35
---	-----------

2.1.3.1 Las transformaciones del sujeto.....	35
--	----

2.1.3.2 Referenciabilidad, Significado y paradojas	37
--	----

2.1.3.3 Los espacios de la teoría y los espacios pensables	39
--	----

2.2 LENGUAJE Y SEMIÓTICA	40
2.2.1 Los problemas de la semiología	40
2.2.1.1 El lenguaje y la significación	40
2.2.1.2 La semiología como reestructuración	44
2.2.1.3 La estructura y el problema de la lengua	48
2.2.1.4 La gramática generativa	51
2.3 SEMIÓTICA Y PRAGMÁTICA	53
2.3.1 El nivel paradigmático del lenguaje	55
2.3.1.1 El paradigma de la semiología y el hipertexto de la semiótica	55
2.3.2 El nivel sintagmático del lenguaje	57
2.3.2.1 El habla y el discurso	57
2.3.3 La semiótica interpretativa	60
2.3.3.1 La incorporación de la pragmática a la semiótica	60
2.3.3.2 Los juegos de lenguaje	63
2.4 LA ESCRITURA ALFABÉTICA	65
2.4.1 Del sintagma a la literatura	66
2.4.1.1 Oralidad-escritura	66
2.4.1.2 La escritura mecánica de lo literal	68
2.4.2 La literatura	71
2.4.2.1 Las posibilidades estéticas de la literatura	71
2.4.2.2 El romanticismo y excesos literarios. Los lenguajes rotos	73
2.4.2.3 Conclusiones para una palabra y aproximaciones a una imagen	76
<u>CAPITULO 3 - LA IMAGEN -</u>	77
3.1 EL PROBLEMA DE LA IMAGEN	77
3.1.1 Introducción	77
3.1.2 Las imágenes y las cosas	79
3.1.2.1 Las ideas de la gran palabra	79
3.1.2.2 Los diferentes ajustes de la imagen y el amanecer de la referencia	84
3.1.2.3 Benjamin y la alegoría	89
3.1.2.4 El paso final al objetivismo de la imagen y su relación con el lenguaje	90
3.1.2.5 La eterna maldición de la imagen	94
3.2 LA TEORÍA SEMIOLÓGICA Y LA IMAGEN	102
3.2.1 Introducción	102
3.2.1.1 La fotografía: nuevos puntos de vista y nuevas alianzas con el lenguaje	102
3.2.2 La convencionalización de la imagen	106
3.2.2.1 La imagen como visión codificada. Visión y percepción	106
3.2.2.2 Los códigos culturales de reconocimiento	108
3.2.3 La Herencia clásica de la semiología	110
3.2.3.1 Los problemas icónicos de la semiología	110
3.2.3.2 Las correcciones semiológicas de la imagen	113

3.2.3.3	El problema de la connotación fotográfica.....	115
3.2.3.4	Las implicaciones sígnicas y la no equivalencia entre significantes.....	116
3.2.3.5	La clasificación semiótica de los signos.....	119
3.3	EL PAPEL DE LA PRODUCCIÓN EN LAS IMÁGENES.....	122
3.3.1	La producción visual y la creación metafórica	122
3.3.2	Los códigos visuales	124
3.3.2.1	La codificación visual y los errores de la semiología	124
3.3.2.2	La forma, la figura, el objeto: ¿Elementos de un paradigma?	126
3.3.2.3	La expresividad de la imagen. Sintagma-imagen.....	131
3.4	LA IMAGEN Y LA ESTÉTICA DEL LENGUAJE.....	133
3.4.1	Una escritura estética y una pragmática de la imagen	133
3.4.1.1	Lo icónico y lo plástico. Polémica de la estética con la lingüística.....	133
3.4.1.2	La imagen como fragmento significativo verbal. La metáfora y lo plástico	135
3.4.1.3	El pseudoproblema de la doble articulación en la imagen	137
3.4.2	Relaciones entre la imagen verbal y la imagen visual.....	139
3.4.2.1	Dos regímenes de imágenes	139
3.4.2.2	El intercambio estético múltiple	141
<u>CAPITULO 4 - FORMAS EXPRESIVAS Y TECNOLOGÍA DE LA IMAGEN</u>		
	EN EL SIGLO XIX Y 1ª MITAD DEL XX -.....	146
4.1	LOS INICIOS DE LA ESCRITURA MASIVA DE LA IMAGEN.....	146
4.1.1	Introducción	146
4.1.1.1	El recorte de una época.....	147
4.1.2	La continuidad de la fotografía con la tradición	150
4.1.2.1	La escritura de la imagen y su mecanización fotográfica	150
4.1.2.2	El objetivismo fotoactivo de la fotografía	151
4.1.3	Las fisuras de la fotografía y su reconversión.....	152
4.1.3.1	Los desvíos de la fotografía y su positivismo.....	152
4.1.3.2	El mecanismo aditivo de la fotografía.....	154
4.1.4	La maquinaria de la imagen. El cine.....	160
4.1.4.1	El enfoque cinematográfico como itinerario de la mirada.....	160
4.1.4.2	El realismo cinematográfico y los universos posibles del cine.	163
4.1.4.3	El montaje.....	164
4.1.5	Las vanguardias artísticas de inicios del siglo XX	165
4.1.5.1	El arte después de la fotografía	165
4.1.5.2	El celebre texto Benjaminiano	166
4.1.5.3	Diversos devenires del shock	169
4.2	DEL CINE A LA TV.....	177
4.2.1	Antecedentes de la TV.....	179
4.2.1.1	El cine: fotografía y espectáculo	179
4.2.1.2	El cine sonoro y la expansión del mito cinematográfico	183

4.2.1.3 La técnica electrónica de la imagen	186
4.2.2 La imagen televisiva y su generalización	188
4.2.2.1 La banalidad y el espectáculo de la imagen	188
4.3 COMUNICACIÓN E IMAGEN.....	191
4.3.1 El saber y la comunicación generalizada	193
4.3.1.1 El saber del poder.....	193
4.3.1.2 Terapéutica y transparencia comunicacionales en la Modernidad	196
4.3.1.3. Lo funcional como comunicación positiva del saber	199
4.3.2 La imagen en la comunicación	202
4.3.2.1 La imagen como recurso de transparencia comunicativa.....	202
4.3.2.2 Las imágenes y la salud de la sapiencia técnica visual.....	203
4.4 LA RESISTENCIA DEL TRAZO A LA MECANIZACIÓN DE LA IMAGEN	208
4.4.1 Introducción	208
4.4.1.1 Un nuevo punto crítico de inflexión...para un puente crítico de continuidad estética.....	209
4.4.2 La estética en el proceso de mecanización del movimiento.....	211
4.4.2.1 Primer lado del binomio: la estética y el sentido en la imagen técnica repetida ...	211
4.4.2.2 La crítica a la simplificación semiológica en "Imagen-Movimiento"	213
4.4.2.3 El carril de aceleración de imágenes y la letanía de los paisajes estéticos.....	219
4.4.3 El arco tenso de una estética repetida	221
4.4.3.1 El segundo límite del binomio: la imagen-tiempo.....	221
4.4.3.2 El ojo y el cerebro. La continua estética de la repetición	223
4.4.4 La transformación de un proceso positivo	226
4.4.4.1 Al otro lado del binomio: el trastorno de un espacio fragmentado y el éxtasis de un tiempo anticipatorio	226
4.4.4.2 La semiótica y su reconstrucción cibernética del nuevo simulacro.	228
4.4.4.3 La transición tecnológica y los nuevos devenires estéticos.	231

SEGUNDA PARTE (LA IMAGEN EN LAS ÚLTIMAS DÉCADAS)	233
---	------------

INTRODUCCIÓN A LOS CAPÍTULO FINALES DE LA TESIS	234
--	------------

<u>CAPITULO 5</u> - PRODUCCIÓN, REPRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN EN LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA -	238
--	------------

5.1 LOS CAMBIOS DE LA IMAGEN EN LAS DÉCADAS DE LOS AÑOS 60 Y 70	238
5.1.1 Una nueva época de la imagen	238
5.1.1.1 La crisis de la imagen universal y los nuevos mensajes estéticos	238
5.1.1.2 La reorganización del realismo veloz en la segunda mitad del siglo XX.....	240
5.1.2 Arte y consumo en el inicio de la segunda mitad del siglo XX	242
5.1.2.1 Arte y tecnología.....	242

5.1.2.2	Del Pop Art al Hiperrealismo	244
5.1.2.3	La cristalización técnica del ojo y del cerebro.....	252
5.1.2.4	Jean Baudrillard: Consumo y performatividad, simulación y simulacro.....	255
5.1.3	Consolidación tecnológica de la imagen: el nuevo centro del dispositivo	259
5.1.3.1	La rearticulación de la técnica audiovisual	259
5.1.3.2	La gran época de la TV	261
5.1.3.3	La videoesfera como dispositivo panóptico general.....	263
5.2	LA UNIFICACIÓN DE LAS PRÓTESIS: EL DISPOSITIVO INFORMÁTICO.....	266
5.2.1	La performatividad y la necesidad de nuevas formas visuales	268
5.2.1.1	Lo conceptual como antecedente de la simbiosis estético-técnica	268
5.2.1.2	De la Televisión a la informática	273
5.2.1.3	Fragmentación y recomposición matemática del signo en la informática.....	276
5.2.1.4	El pixel	278
5.2.2	La simulación informática del continuo y de la sensibilidad	284
5.2.2.1	La anticipación del irresistible continuo.....	284
5.3	LA GLOBALIZACIÓN DEL DISPOSITIVO INFORMÁTICO. AÑOS 90	287
5.3.1	El dispositivo global y la fusión mediática	289
5.3.1.1	El ordenador como metamedium y la comunicación sintética	289
5.3.2	La simulación del pensamiento en tiempo real.....	291
5.3.2.1	La interactividad	291
5.3.2.2	La nueva función-signo interactiva	294
5.3.3	Aplicaciones audiovisuales de la interactividad.....	295
5.3.3.1	Interactividad en el videojuego	295
5.3.3.2	Ciberespacio interactivo y tridimensionalidad óptica	298
5.3.3.3	La Realidad Virtual	301
5.3.4	El precio de la simulación digital	305
5.3.4.1	La evacuación de la experiencia personal	305
5.3.4.2	El precio de la simulación digital	307
5.3.4.3	Rutas y diarios de navegación.....	309
CAPITULO 6	- IMAGEN Y SOCIEDAD CONTEMPORÁNEAS.....	311
6.1	IMAGEN Y SOCIEDAD EN EL SISTEMA PLANETARIO	311
6.1.1	La hipótesis de la innovación estética	313
6.1.1.1	Arte virtual	313
6.1.2	La espiral de la sociedad contemporánea	316
6.1.2.1	La llamada colectiva al individuo hacia el espectáculo-mundo	316
6.1.2.2	El nuevo y seducido super-individuo	319
6.1.3	Las imágenes de nuestra época	326
6.1.3.1	La órbita de una "etiqueta" y sus imágenes	326
6.1.3.2	La primera imagen: El discreto encanto del optimismo tecnócrata	328
6.1.3.3	La segunda imagen: Crónica de una catástrofe anunciada	330

6.2 EL TIEMPO Y EL CUERPO EN LA ERA DIGITAL	332
6.2.1 La exterioridad	332
6.2.1.1 El sentido, la exterioridad y el simulacro	332
6.2.1.2 La exterioridad como campo de inmanencia	334
6.2.2 Una estética dentro de la post-imagen	336
6.2.2.1 El rizoma como condición de posibilidad del tiempo	336
6.2.2.2 El cuerpo y lo Otro	339
6.2.2.3 La imagen invisible y el deseo: el tiempo que sucede	342

CAPITULO 7 - CONCLUSIONES -

7.1 RECAPITULACIÓN	345
7.1.1. Aproximaciones a una definición abierta de imagen	345
7.1.2. Una historia de la imagen	348
7.1.3. Lo social y la estética	349
7.1.4. La crisis contemporánea de la imagen	351
7.2 CONCLUSIONES	352

ANEXOS	356
---------------------	------------

CRONOLOGÍA DE LAS FECHAS MAS IMPORTANTES DE LA IMAGEN EN LOS SIGLOS XIX Y XX	358
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	364
ÍNDICE ANALÍTICO (AUTORES Y PALABRAS-CLAVE)	366
BIBLIOGRAFÍA	369
Obras consultadas	369
Artículos	378
Tesis Doctorales	380
Diccionarios, monografías y obras de consulta	381
Catálogos de exposiciones	382

INTRODUCCIÓN GENERAL A LA TESIS

En el ámbito de producción y transmisión del saber, y fundamentalmente en el campo de sus aplicaciones sociales más generalizadas, es común el presupuesto de que existe una determinación exacta para el *sentido*, como igualmente es común encontramos con una recíproca necesidad de constrictión para esa *sensibilidad* que materializa todo su espectro de formas, con una equilibración de todo aquello que dificulta su necesaria uniformidad. El pensamiento teórico y sus estrategias metodológicas no admiten fácilmente como válidos los meros titubeos o ambigüedades racionales. No es extraño, entonces, que las herramientas que tenemos a nuestro alcance para conocer y transmitir, para experimentar o expresar, sean consideradas como si formaran parte de un plano de completa uniformidad, como si pudieran subordinarse, en último extremo, a la mejor o peor operatividad de una norma cognoscitiva; puestas, en suma, sucesivamente en tensión para fijar ese algo que siempre parece resistírsenos.

En el campo de la comunicación, vistos igualmente sus andamiajes teóricos y prácticos, el argumento no parece ser demasiado diferente: tenemos un campo de aplicación, una reflexión de segundo orden, una metodología, y unos aparatos que llevan a cabo permanentemente esa labor de definición y de control de todo aquello que pueda distorsionar el *buen* funcionamiento de sus métodos. Nos encontramos inmediatamente con un poder racionalizador que constriñe todo el contexto comunicativo, y, a su vez, con una comunicación que se sirve tan sólo de auto-regulaciones que reorientan sus particularidades estéticas y sociales al uso formal del cual dependen. Al iniciar nuestra investigación, nos encontramos de partida con un saber que no se detiene demasiado en las genealogías y en los campos de acción de sus herramientas, que no se plantea demasiado cuales son sus presupuestos, y que parece pasar por alto la importancia de las distancias y de las auto-reflexiones que existen entre la expresión y lo expresado, entre los instrumentos y su alteridad; nos enfrentamos, por tanto, con una metodología comunicativa que nos impulsa a

tensionar nuestras herramientas, y a buscar recurrentemente una cima teórica y tecnológica que nos permita tirar definitivamente la escalera.

En el interior de este problema, que podemos considerar estético-epistémico, se pueden observar, cuando menos, presumibles dudas sobre la consistencia de ese presupuesto general de exactitud; dudas que se van a manifestar a partir de una repetida observación de grietas en el uso y emergencia de las formas expresivas y cognoscitivas, y, esto, a pesar de su continua corrección y desarrollo hacia formas cada vez más sofisticadas. Unas grietas, a veces no visibles claramente, que muestran alternativamente una sensibilidad apretada entre sus márgenes, y una necesidad de escape de sus recurrentes y espesas determinaciones. Unas grietas a las que, no escaparán, por supuesto, las imágenes. En ese sentido, y puesto que nuestro tema de investigación ha querido centrarse sobre esas formas plásticas de la sensibilidad, nos encontraremos con el hecho de que las imágenes aparecen, mas a menudo de lo esperado, cargadas con un inevitable suplemento de inestabilidad e indeterminabilidad, con un peso que nos obligará a relajar la alegría en nuestras victorias de saber sobre ella, y que se extenderá no sólo a las victorias presentes de la técnica sino también a las futuras determinaciones que la aceleran. El abismo de la imagen y su carga de inestabilidad no nos hablan de una frustración en el cálculo, o de su posible espectro de superación, y posiblemente tampoco de una rebeldía que repetidamente tensione el circuito para encontrar unos efímeros momentos de respiro frente a él. El abismo de la imagen, en el interior de todo eso, habla de un recorrido rítmico y cronológico que va más allá de sus compresiones lógicas, que marca unos descompases de fuga sobre los puntos donde las mismas líneas visuales se cortan.

Por ello, relajar las victorias presentes no es realizar el experimento de nuevo, ni romper el juego, si cabe, con verdades más sólidas todavía; el entorno de esas grietas señala *algo de orden bastante diferente*, una vivencia de la imagen que sólo parece poder experimentarse en su discurrir con ella, en la vivencia de su propio transformismo con el sentido que extraemos de ella. La imagen presenta sus líneas de extensión y de contradicción incluso en manifestaciones cuya sofisticada producción técnica está alejada de toda duda; la imagen emerge en el contexto de una textura difícil, y, si en sus idas y venidas genera unas tensiones a resolver, y unas formas definidas de articulación, también muestra juegos invisibles, marcas estéticas de lo que más bien parece una continuada vida biológica. Si la imagen

parece vivir en un tiempo reconocible, haciéndonos deseoso incluso su propio espectro de superación, también nos muestra que el tiempo se corta y sucede en ella, que se desenvuelve y desarma con él, constituyéndose en una permanente presencia a la que no es preciso observar *plegándose y desplegándose en el tiempo*. Tendremos, por ello, en este punto de partida, una complejidad paralela de la que será difícil desembarazarnos, una complejidad que cortocircuita nuestro principio de determinabilidad y constricción, empujándonos a una complicidad arriesgada con la imagen, a un necesario y oscuro contrapunto con esa comprensión de formas que constituyen los métodos normativos del saber.

Pero, dada la recurrencia del principio ordenador y la electricidad que lo recorre, dados sus esquemas conceptuales, nuestra más inmediata jugada va a venir a situarse en esa continuidad de la inercia del saber, en ese circuito que ata sucesivamente los cabos para que se siga retomando la cuestión, a pesar de las dificultades que presenta. Nuestra más razonable observación va a encontrarse con ese efecto de fantasía unificadora, con esa coincidencia simultánea -entre el saber y las manifestaciones de la imagen- que viene a mostrarse continuamente en la teoría estética y comunicativa más general; una fantasía que nos hace perder la distancia entre las contradicciones de la imagen y el conjunto del saber, y que inspira a nuestras teorías más refinadas una carga de prejuicios difícilmente descartables; una fantasía que nos impide, por tanto, una necesaria modestia para mejorar nuestro entendimiento con la imagen, y, por supuesto, una comprensión viva de sus necesidades como concreto *tiempo* en emergencia, como memoria que debe ser constantemente reconstruida y como presente que ha de desenvolverse en su permanente sucesión. Hablamos, no obstante, de una fantasía de simultaneidad que no se da siempre, necesariamente, de una forma violenta o despreocupada, sino que va teñida, muy a menudo, de grandes aparatos y grandes esperanzas contemporáneas, ligada a la profunda realidad de un consenso y alejada de grandes revelaciones iluminadas. Por eso, a menudo, la secuencia de sus arreglos sucesivos, la corrección de unas teorías sobre otras -y de unas prácticas sobre otras-, termina encadenándose felizmente con el neutral intento de superar todas las *desafortunadas soluciones históricas* de nuestro teorema general de simultaneidad; presentando unos cruces de saber bastante benevolentes y, asimismo, muy comprometidos para el propio curso de la imagen.

Tal vez uno de los ejemplos más excepcionales de ese acercamiento benevolente al sentido sea aquel que viene ligado a la emergencia y a las evoluciones de lo técnico; en nuestro caso a la aparición de una revolucionaria técnica mecánica para la imagen y a la emergencia de una versátil teoría lingüística que la complementa; a un punto no muy lejano del momento en que la técnica fotográfica se apodera del ojo, abriéndole al abismo de lo oscuro y empujándole al vértigo de la luz. La emergencia de la imagen técnico-positiva supone una aproximación, casi exagerada, de lo expresado a su expresión, un momento de extrema ambigüedad que parece hacemos confundir el mismo devenir de la estética con las fórmulas comunicativas; una comunicación que se hace fácilmente Arte y una Estética que se deja atrapar dócilmente emocionada en la comunicación. Estos dos últimos siglos de la imagen nos han ido hablando de su extrema potencialidad y de su superado pasado, de su virtualidad como memoria limpia de víctimas indefensas y de su promesa como futuro de masas liberadas. La consolidación de la imagen técnica muestra, sin lugar a dudas, un momento de extrema evolución de las formas expresivas, un momento de práctica salida a una exactitud no forzada de las imágenes.

Pero, si vemos en la imagen técnica un intento de confianza para alcanzar esa coincidencia, un giro copernicano que nos acerca a una complacencia ilusionada con la simultaneidad, vemos también perdida en ella la consideración de nuestro presente como posible estrato de un saber siempre en movimiento, como ese algo que sigue encontrando dificultades para desplazarse fácilmente en el trayecto de un tiempo vivo y cronológicamente sucesivo, establecidos los límites de sus espacios y tiempos en escena. Y vemos que sus ritmos de exactitud y concreción están recortados, no sólo en función de un espectro de superación de todas las *desafortunadas soluciones históricas*, sino de un espectro de generalización o singularización del tiempo y del espacio que nos obliga a vivir al margen del abismo de la imagen. La imagen técnica no prescinde, a pesar de todo, de una fuerte relación epistemológica con la tradición; su versatilidad acepta múltiples variantes, pero las somete a una regularización positiva que ya no les permitirá vivir fácilmente su propio devenir como tiempo; el desarrollo de la imagen técnica supondrá un momento de extrema tensión entre las formas epistémicas y las formas estéticas, articulando comunicativamente todo el

conjunto a través de unos segmentos técnicos y teóricos que parecerían emerger de la propia inmanencia de la imagen. Lo técnico en la imagen, desde su nacimiento hasta la contemporaneidad, muestra una reducción del sentido que se concentra en distintos y variados grados de positividad, una positividad que se muestra como ambigua en relación a la tradición pero que es muy clara en relación a los extremos devenires de la imagen. Las diferentes fases de concreción y clasificación de la imagen técnica vendrán, por tanto, a incorporarse a la continuidad histórica de ese saber exacto, mostrándonos que el camino de su fantasía unificadora no convive, en último extremo, con los abismos y alternancias de su sensibilidad.

* * *

Y, aun así, no podemos decir que todo lo técnico tenga que funcionar necesariamente de la misma manera; una cosa es la imagen fotográfica o audiovisual, propia y específicamente positiva, y otra muy distinta sus correspondientes desarrollos contemporáneos, sus aplicaciones al vídeo y a la informática, y sus formas funcionales, más individuales y personalizadas. Si en el periodo de expansión de la primera imagen técnica quedaban dudas sobre las capacidades de positivización de la imagen, hay todavía un salto importante entre esa imagen técnica primitiva y la imagen contemporánea, un salto hacia un nuevo y posible resquicio de coincidencia simultánea con la imagen. La imagen contemporánea, como teoría y modelo de expresión comunicativa, pondrá un nuevo escalón técnico en la sucesión de epistemes coincidentes, haciendo ahora que se pierdan, no sin gran perplejidad, esas formas que todavía estaban ligadas a un espacio -de tipo convencional- en el primer periodo positivo de la imagen. La imagen contemporánea supondrá una medición infinitesimal de todos los posibles cambios de la imagen, una penetrabilidad muy profunda en el propio tiempo biológico de la imagen; la imagen contemporánea significa un nuevo paso hacia formas que parecen emanar ya de la propia contradictoriedad de la imagen, y que extienden su fantasía unificadora hacia sus fragmentos más individuales y virtuales. Una marcada diferencia con lo fotográfico que depura sus viejas deficiencias universalizadoras, extendiéndose a una nueva relación mucho más benevolente y terrible con la imagen. Una gran diferencia entre dos periodos de lo técnico que vendrá a darse por una nueva especialización técnica de lo visual, respondiendo a la recurrente necesidad de acercarse, todavía más, a un proyecto general de verosimilitud.

En cuanto a esas formas que comprime como fantasía unificadora, la imagen contemporánea se acerca a lo más íntimo de las contradicciones de la imagen, condensándolas en una nueva fijación científica que encadena ahora sus fragmentos hacia formas individuales y atómicas de relación. No se da por tanto un pliegue de la sensibilidad sobre un sentido común mecánicamente positivo, sino sobre un sentido virtual y atómicamente positivizado, un sentido que llega hasta las costuras de la imagen, visuales o imaginativas, para darles una nueva función optimizada en el conjunto del saber, y, por consiguiente, en el sistema social. La imagen contemporánea fuerza minúsculos e infinitos encuentros con la imagen, pero ni adivina su camino ni se deja caer en la vivencia de sus roturas de compás; no admite duelo, ni reconstrucción de la memoria, ni sucesos que sorprendan a su propia capacidad de cálculo con biología desconocidas que reconocer. La imagen sigue su camino sincopado, pero ya no podemos casi verla. Suprimimos esa distancia fuerte entre los devenires de una sensibilidad que se rompe continuamente y su caída en el reconocimiento con la que siempre viene a chocar; nada nuevo sucede, la imagen fragmentada va a entrar a enfrentarse consigo misma, imposibilitada ya para producir una sucesividad y un correspondiente choque con los otros elementos; un juego de semejanzas que parece cortado desde su propia explicitación. La imagen contemporánea ya no tiene vecindario, y si lo tiene, su relación con él no es la de una continuidad sensitiva sino la de una guía de circuitos en un complejo urbanístico.

* * *

Hablar sobre las peculiaridades de esa extrema explicitación de la imagen, y sobre la significación concreta de una imagen contemporánea que congela las redes estéticas y sociales en circuitos electrónicos, es concretar la funcionalidad performativa de unas técnicas que no permiten ya un contacto social, y que comprimen a la imagen en un espacio totalmente circuitado y cortocircuitado por el saber matemático. Una imagen que se inserta en esa continuidad epistemológica y que, lejos de producir un acercamiento a sus contradicciones, se erige como obstáculo para vivirlas. ¿Estamos asistiendo a la desaparición definitiva de la imagen como expresión, o la imagen todavía pesa aunque según formas incomprensibles? Queda, al menos parece posible plantearla, una historia cronológica de la imagen, un tiempo que, segundo a segundo, sigue pasando, marcando sus distancias en el reloj de una oscuridad que le pertenece como suya. Queda esa estética contemporánea

que se ve reconocida en las formas híbridas de lo monstruoso, y en la emocionante plenitud de un instante inevitable de silencio que remueve nuestros sentidos sin cesar; queda una estética que no rompe la propia gravedad de esa historia que la corta, pero que, tras la confusión de sus placas de poder, siempre se reconoce en sus salidas, experimentando el descompás de unas formas irregulares que se fugan. Queda una estética que no desaparece mientras el tiempo siga siendo *tiempo*.

Las respuestas a una estética bañada en la comunicación parecen apuntar, por tanto, a nuevas formas de la imagen que se nos escapan fácilmente. La investigación que comienza en estas páginas quiere recuperar los nexos de continuidad entre una comunicación, ya autosuficiente, y una continua estética de lo sensible. Un rastro, por tanto, que nos guía en retroceso hacia un pasado siempre reciente, a la tímida arqueología de unos momentos de la imagen siempre sentidos y presentidos, al recorrido de los trazos en su comunicación ampliada. En él reencontraremos los restos de una imagen que se pierde en el interior del propio progreso de su mundo, y que se viene a reconocer a golpes de tensión prácticamente hasta ayer mismo, completamente dibujada, en un tejido de formas sorprendidas que nos invitan a asistir de nuevo a lo que va a suceder. Tal vez quedemos de nuevo perplejos, pero no creo que el recorrido sea en vano.

PRELIMINARES

CAPITULO 1 - OBJETO Y MÉTODO DE ESTUDIO -

1.1 OBJETO DE ESTUDIO.

1.1.1 Título de la tesis y contexto de estudio.

1.1.1.1 Título

LA ANTICIPACIÓN DEL TIEMPO EN LA ESTÉTICA CONTEMPORÁNEA. FORMAS DE CONSTRUCCIÓN, REPRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN DE LA IMAGEN EN EL SIGLO XX.
--

1.1.1.2 Contexto Temático.

El campo general en el que se podría enmarcar este proyecto sería el de la FILOSOFÍA SOCIAL, y su ámbito de aplicación específica vendría recortado, más concretamente, en ese particular espacio de problematización que afecta, fundamentalmente, a las implicaciones sociales de la TÉCNICA (usamos para realizar estas denominaciones la propia clasificación de la UNESCO). Con este punto de partida, y situándonos siempre en el marco de la organización y la transformación del saber técnico, el proyecto extraerá temáticamente, para su análisis concreto, un determinado sector de estudio: *los interrogantes de la imagen técnica contemporánea*; algo que, en su propio proceso de reconstrucción, deberá ir acercándose metodológicamente hacia complejos terrenos interdisciplinares, a la búsqueda de unos elementos que puedan aportar el necesario apoyo en su proceso de concreción y delimitación. Finalmente, tras la pertinente selección de materiales bibliográficos, la tematización va a quedar recogida en el interior de unos puntos de convergencia bien marcados, en los límites de unas áreas bastante definidas y que caracterizan, básicamente, el cruce de dos grandes líneas de fuerza: la línea de *una estética de la imagen técnica* y la de *un saber comunicativo de lo audiovisual*. Un horizonte de investigación que se caracterizaría por un agrupamiento de materiales, convergente en la Filosofía Social, en relación a esos conceptos y usos de la IMAGEN TÉCNICA CONTEMPORÁNEA que se recogen temáticamente en la *Teoría de la Comunicación y la Estética* más actuales.

1.1.1.3. Contexto bibliográfico

En cuanto a su dimensión bibliográfica, en este triángulo temático (sociedad, estética, comunicación), y desde una perspectiva más o menos concreta, han venido trabajando, al menos desde hace cuatro décadas, estudiosos de diferentes ámbitos y de diferentes nacionalidades. Bastaría mencionar a autores de la talla de *Umberto Eco* o *Gianfranco Bettetini* en Italia, o de *Roland Barthes*, *Gilles Deleuze* y *Paul Virilio* en Francia, para comprender que tal vez sea en Europa, y tal vez en estos dos países, donde se concentre la mejor y más abundante bibliografía sobre el tema. Y esto, no obstante, sin olvidar ese precedente incuestionable de los años 20, que viene de la mano del clásico trabajo de *Walter Benjamin* "*La obra de arte en su época de reproducción técnica*", y que puede considerarse, tal vez, como el punto de salida de toda esta línea de investigación, transmitiendo, sin lugar a dudas, unas permanentes referencias y unas dimensiones filosóficas que todavía no dejan de sorprendernos. Ni tampoco podríamos dejar de tener en cuenta a ese otro referente fundamental, más bien malentendido por sus intérpretes y que, no obstante, ha sido imprescindible para los estudios continentales sobre la imagen, que es *Ch. S. Peirce*, espíritu que posiblemente planea, sin querer evitarlo, sobre la totalidad de páginas de éste trabajo, de la mano de sus lectores más innovadores y, quizás también, más rigurosos.

En relación a esta previa delimitación bibliográfica, debe expresarse que para la demarcación de este trabajo, y para las bases de su argumentación, se ha tenido muy en cuenta el apoyo de la semiótica, disciplina que ha tenido, indiscutiblemente, un importante papel en la tematización de la imagen del siglo XX. La semiótica ha ejercido una función definitoria de los complejos problemas de la imagen técnica, ha desarrollado una importante autocritica del lenguaje semiológico y tradicional -en relación a sus componentes sociales fundamentales-, y, a pesar de su aparente caída en las últimas décadas, puede estar todavía señalando muchos de los problemas que afectan a la Estética y a la Comunicación contemporáneas. Será probablemente en el marco de su presentación de problemas donde podremos seguir encontrando huellas de una discusión que pueda dar sus frutos, aunque sea sobre la base de una necesaria complementación estética de sus argumentos. Será precisamente en el punto donde la semiótica pueda caer en la tentación de convertirse en una disciplina acabada y clausurada, aquel punto donde la técnica puede apropiarse, igualmente, del instrumental teórico con el que legitimar sus usos normalizadores menos benevolentes, donde la estética deberá venir a complementar esos usos,

desmarcándose de una subordinación de la imagen a las versiones más reduccionistas de la teoría comunicativa, e intentando recuperar la posible riqueza del instrumental social del lenguaje. Será en ese ámbito de transferencia de los aspectos más creativos de la imagen donde encontraremos, todavía, como profundamente útiles, muchos de los aspectos semióticos de la Teoría de la comunicación, aunque extendamos nuestro análisis para complementarlos estéticamente.

El catálogo bibliográfico, por tanto, debe irse ampliando inevitablemente hasta hoy, momento en el que disponemos ya de una bibliografía tan compleja y diversa que la intención de abarcarla exhaustivamente, y en conjunto, podría empujarnos, sin lugar a dudas, a perdersen. Una extensión que afecta no sólo a Francia e Italia, que podemos considerar como las sedes del desarrollo en este tipo de análisis, sino a España, Estados Unidos, y algunos países en vías de "post-industrialización" (donde la imagen y la comunicación están teniendo un despliegue sin precedentes). Para nuestro trabajo se ha querido, sin lugar a dudas, limitar el espacio documental al ámbito continental europeo (incluyendo, por supuesto, lo producido específicamente en España) en una motivación que responde, básicamente, al punto de concentración original de la bibliografía, y a la abundante documentación básica que contiene; pero, fundamentalmente, también por el carácter histórico dado en gran parte de sus análisis, y por el hecho de que coinciden en establecer una necesaria relación entre la estética y la comunicación, núcleo determinante y específico de nuestro trabajo. Por ello, no es extraño que hayamos hecho un gran hincapié en aquellos estudios que complementan claramente la semiótica y la estética, o que realizan un debate historiográfico entre las disciplinas y prácticas de la imagen, con el fin de procuramos una mayor continuidad para nuestra argumentación.

De cualquier manera, y para no restar importancia a otros análisis, esta investigación ha querido ser consciente también de la profunda y rica lectura que muchos autores están haciendo del problema, y por ello traza algunas líneas de correlación con algunos relevantes análisis de otras corrientes, como, por ejemplo, el deconstructivismo de los autores norteamericanos (W.J.T. Mitchell, p.e.), y la semio-estética y la Filosofía de la Técnica que realizan algunos autores de procedencia latinoamericana (Tomás Maldonado, p.e.).

1.1.1.4 Contexto histórico

Querría también definir a nivel histórico nuestro espectro temático. Se ha creído conveniente utilizar la herramienta de la historia para dar coherencia a todo el conjunto, haciendo que los enlaces estético-comunicativos se produzcan en ese contexto. Por ello se ha delimitado en dos grandes periodos la gran secuencia histórica que va concentrar nuestro análisis, situando el problema estético-comunicativo en relación a la imagen técnica y observado dos momentos de análisis para ella: *el momento de emergencia de la fotografía y la situación actual de la imagen*. A pesar de que el trabajo se desarrollará acentuando su interés metodológicamente, con más detenimiento en algunas etapas que en otras, y mostrando divisiones que son, desde algunos puntos de vista, difíciles de delimitar con precisión, querremos concentrarnos finalmente en una comparación, lo más rigurosa posible, entre los problemas estético-comunicativos planteados en el origen de la imagen técnica y su correspondiente contraste con la situación actual de las propuestas audiovisuales -básicamente en lo que respecta a las últimas décadas de nuestro siglo-, estableciendo así una posible aproximación a la diacronía histórica de sus planteamientos. Esta periodización histórica puede analizarse, un poco más en detalle, en los cuadros finales de éste capítulo (1.2.2. División en bloques), pero puede ser igualmente recomendable, si se cree necesario, realizar una consulta en la *Introducción al estudio de la imagen técnica* (pág. 24), en la *Introducción al capítulo 4* (pág.146), o en la *Introducción a los capítulos finales de la tesis* (pág.234), ya que en ellas se encuentran gran parte de las claves generales de esta periodización.

1.1.2 Problema filosófico central.

1.1.2.1 Definición del objeto de estudio.

Una vez contextualizado el marco de estudio de este trabajo podemos pasar a describir cuales son las características y los problemas del objeto de investigación. La idea preliminar de la que queremos partir es que existe una reconstrucción de enlaces funcionales, y de relaciones estructurales, entre la dimensión comunicativa y la dimensión estética de la imagen, y todo ello en consonancia con sus permanentes aplicaciones sociales. En ese sentido, el motivo fundamental que ocupará nuestro interés será el del específico papel de la técnica comunicativa en los procesos de

socialización de la imagen, y el estudio de los posibles enlaces estéticos que vienen a facilitar, y a distorsionar, su concentración de prácticas en el interior del saber social. La relación *tecnología-comunicación-sociedad* (primera línea de fuerza integradora) va a venir a conectarse con la relación *técnica-estética-sociedad* (segunda línea de carácter fundamentalmente dinámico), construyéndonos para la imagen un juego de placas muy rico en consecuencias.

En ese contexto, la emergencia de la imagen técnica va a suponer para nuestro trabajo un momento de extrema relación entre las capacidades estéticas de la imagen y sus virtudes o vicios comunicativos. Justamente, en el momento en el que la imagen encuentra en la técnica fotográfica la culminación de su pasado referencial, la transmisión del saber se abrirá a nuevas dimensiones estéticas y, a su vez, la estética encontrará un ambiguo argumento para extender sus capacidades comunicativas. Y todo ello de manera no equilibrada. La fotografía será una explosión de las capacidades aprehensivas de la técnica, que se aproximan al instante más objetivamente denotativo del lenguaje, al momento de mayor iluminación testimonial. Pero se reconstruirá también frente a ese momento en el que aparece, igualmente, una nítida y amenazante contigüidad para la apropiación objetiva de la técnica, frente a ese momento en el que el *objeto* se desdobra, infinitamente inacabado y descompuesto, y en que la captación existencial de la imagen muestra su inagotable versatilidad de perspectivas, sus múltiples caras visuales. La fotografía reestructura su capacidad referencial frente a esa huella que deja rastros de otras huellas, las de un continuo espacio periférico. En ese sentido, la dimensión semiológica de la imagen no será ajena a ese conjunto de posibles complicidades significativas con la técnica, a esa seducción de la estética por la comunicación.

Éste es, tal vez, el motivo más importante para que la comunicación se apropie de la irregular periferia de su espacio multi-perspectivo, y para que favorezca el nacimiento de una nueva técnica que permita agrupar positivamente todos los trazos de la imagen de una forma integrada y no unívoca, no vertical. Es posible que el impacto visual de la técnica fotoquímica termine por ser una captación aprehensiva de lo real, pero, también, su propia "realidad" se va a fundamentar ahora sobre una necesaria positivación normalizadora, sobre ese punto de vista representativamente ejemplar que quiere destacar ya unos elementos perceptivos sobre otros, que ilumina un espacio para oscurecer otro, que hace más existencial aquello que responde a su propio interés comunicativo, coordinándolo. Con la imagen técnica, la estética funciona ya como una

específica materia prima, y como un elemento imprescindible de la comunicación, convertida en un verdadero fluido visual, filtrándose ahora en los propios juegos de intensidad de la luz, tapando o destapando la existencia. Estamos ante una retórica no lineal, articulada ya por dispositivos que dejan ver, o que no dejan ver. De tal manera que lo terrible o lo superficial de una imagen vendrá dado en adelante por una técnica encadenatoria de imágenes, por un impacto rigurosamente medido, hasta el punto de poder afirmar que el funcionamiento de una sociedad eminentemente tecnológica puede facilitar ya un intercambio constante y multifuncional entre los valores de la Estética y de la Comunicación, posibilitando una variada gama de usos que terminarán por limar, en gran medida, las profundas asperezas del pasado; unos usos que condensan funcionalmente la vieja irreductibilidad sensible de la imagen (su capacidad alegórica, mágica o material) y que optimizan la tradicional rigidez racionalista de sus objetos (aquellos que sometían el espacio a la letra). Digamos que la técnica fotográfica y audiovisual permite participar en el juego a un mayor número de elementos irregulares de la imagen, y que en su propio desarrollo nos muestra, por un lado, *un extremo esteticismo en las articulaciones expresivas de la comunicación* (una comunicación que adaptaría a su funcionamiento elementos que antes le hubieran parecido ajenos, y que, asimismo, garantizan ahora su propia técnica encadenatoria), y por otro, un parejo proceso de reapropiación, por parte de la estética, de elementos tecnológicos y comunicacionales que *hasta ese momento sólo parecían ser comunicativos* (unos elementos que van a producir, en último extremo, una explosiva conectividad con la sociedad y una multiplicación de efectos que estaban lejos de preverse para el arte, una presencia repetida y multiplicada de las copias).

Dejando pasar un poco de tiempo en el proceso nos encontraremos ya con una tecnologización de la imagen totalmente extendida y especializada, y con esos usos de la informática y de las redes telemáticas que van a permitir distribuir y producir un arte dirigido en particular a cada uno de los sectores la sociedad, atendiendo no sólo a la capacidad de impacto general, sino a la experiencia más personal y microgrupal de los acontecimientos. Satélites, reporteros de guerra, cámaras de vídeo-vigilancia y cálculo informático se ligan entre sí para dar lugar a un nuevo complejo de intereses y expectativas funcionalmente globalizadas. Lo previsiblemente posible de la informática y lo infinitesimalmente existencial de la fotografía darán ahora cuerpo a una potente fusión paradójica entre la realidad y la ficción comunicativas, extendiendo el propio positivismo existencial de lo fotoquímico a las posibles

capacidades matemáticas de previsión y cálculo de lo real, hacia una extracción conjunta de dividendos para ese híbrido de sueño y materia visual que es la imagen contemporánea, unificando todo el conjunto en una meta común de individualización globalmente funcionalizada.

En este contraste de formas, el problema más inmediato que vendrá a asaltarnos será la posibilidad de estudiar un posible papel social para la imagen, para una imagen que se nos escapa hacia el interior del proceso técnico. Y, en ese sentido, no podremos hacer otra cosa que aproximarnos a la íntima posibilidad de saber si ese necesario papel social de la imagen debe ser exclusivamente protagonizado por una progresiva reducción de la estética a la comunicación, ya sea en su vertiente más existencial o en su vertiente más matemática, o si, por el contrario, existen rasgos que escapan a su propia conquista final. ¿Consiste la función social de la imagen, en último extremo, en su última y despiadada determinación, sea perceptiva o imaginativa?

1.1.2.2 *Objetivos de la tesis.*

Para poder afrontar este problema nos vamos a plantear una serie de objetivos:

- **Analizar las líneas de emergencia de la imagen, observando fundamentalmente sus continuidades con el lenguaje, como puente claro entre la Comunicación y la Estética.**
- **Estudiar los fenómenos de tecnologización de la imagen, sucedidos a partir del nacimiento de la fotografía, y especificar su particular inclusión en esos procesos de emergencia de la imagen anteriormente señalados.**
- **Observar la consiguiente evolución de la imagen hacia el cálculo matemático en las últimas tres décadas, con el fin de delimitar qué elementos han sido arrastrados y cuales quedan oscurecidos en ellas.**

1.2 MÉTODO

1.2.1 Estrategia general

En términos generales va a predominar el método histórico. Partiendo de este presupuesto se van a establecer dos grandes periodos de la imagen, que se cruzarán con sus correspondientes problemas estéticos y comunicativos. El objetivo es construir una secuencia en la que se intente ver un posible nexo de continuidad y ruptura, y que nos sirva para establecer los límites estéticos y comunicativos de la imagen técnica. Así, en una primera aproximación se contemplará la emergencia de la técnica fotográfica en el campo estético y epistémico de la imagen, constituyendo un conjunto que, con sus repercusiones tecnológicas, abrirá un primer momento introductorio a la problemática de la imagen, y un primer momento histórico del análisis; un análisis de un primer periodo, que se desarrolla desde comienzos del XIX hasta la primera mitad del siglo XX, y que incluye el contexto en el que se desenvuelven los antecedentes del problema.

El primer bloque estará representado por la "*Primera parte*", y cubrirá desde el Capítulo 2 hasta el Capítulo 4, conteniendo en sus dos primeros capítulos un estudio previo de los problemas epistemológicos y estéticos más básicos de la imagen. Este bloque nos servirá para introducirnos progresivamente en la tesis y para realizar una configuración todo lo exhaustiva que se pueda de sus problemas preliminares, ubicados en las cuestiones técnicas, estéticas y comunicativas del primer audiovisual. En segundo lugar, tendremos un ulterior bloque que actualizará los problemas planteados, y que introducirá las influencias de las nuevas tecnologías, realizando un análisis ya en conjunto de toda la investigación; un segundo momento que analizará el periodo que transcurre entre los años 60 y hoy, y en el cual se concentraría el grueso de los problemas más importantes de la imagen contemporánea (Capítulos 5 a 7). En este segundo bloque, bajo denominación "*Segunda Parte*", se presentará un definitivo análisis centrado en nuestro objeto de investigación, y se pondrán ya en juego todos los elementos tratados, extrayendo unas conclusiones que quedarán incluidas en el capítulo final.

1.2.2 División en Bloques.

1.2.2.1 Estudio previo de la imagen: "Primera Parte".

Capítulo 2 - El lenguaje	Capítulo 3. La imagen	Capítulo 4. La imagen en la primera mitad de siglo
2.1 Filosofía del lenguaje	3.1 Antecedentes de la imagen	4.1 Fotografía, arte y cine
2.2 Semiología	3.2 Semiología de la imagen	4.2 La TV
2.3 Semiótica	3.3 Semiótica de la imagen	4.3 Comunicación e imagen
2.4 Escritura y Literatura	3.4 Las formas expresivas y la escritura de la imagen	4.4 Estética de la imagen en la primera mitad del XX.

1.2.2.2 Apartado nuclear de la tesis: "Segunda Parte".

Capítulo 5) Lenguaje y Tecnología en la Imagen contemporánea.	Capítulo 6) Imagen, Estética y Sociedad en la época actual.	Capítulo 7) Conclusiones
5.1 Los años 60 y 70. Arte, tecnología y consumo en la videoesfera.	6.1 Imagen y sociedad. Las grandes imágenes de la imagen	Recapitulación
5.2 Los años 80. Los dispositivos matemáticos y el entorno informático.	6.2. Estética y simulacro en la era digital.	Conclusiones
5.3. El dispositivo global de los 90 y la Realidad Virtual.		

PRIMERA PARTE

CONTEXTUALIZACIÓN DE LA IMAGEN TÉCNICA

INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO DE LA IMAGEN TÉCNICA.

El bloque de 3 capítulos que aquí comienza pretende reconstruir para la imagen una cuestión que tal vez sea decisiva para su estudio: la que se interroga sobre su campo de emergencia, sobre sus posiciones y sus sucesiones en el conjunto del saber. Un conjunto no sencillo de problemas que, lejos de recogerse en un práctico esquema metodológico, pueda ayudarnos a situar la inteligibilidad de la imagen en el mismo horizonte de la estética, un horizonte que no omita tampoco, convertidos en anécdota histórica, esos usos sociales que le son rigurosamente immanentes. En ese sentido, nos encontramos de partida con una imagen arropada, cubierta por unos vestidos culturales que la comprimen en el interior de grandes cruces de fuerza, con una imagen que se deja llevar por sus fisuras hacia campos donde se reconstruye de nuevo, sin dejar, probablemente, de cubrir su plena desnudez con los diversos y recurrentes adornos que le va ofreciendo la historia. Pero, si como campo de emergencia tenemos, tal vez, un guardarropa muy cuidado y diverso, desde luego, frente a los acontecimientos y a las sucesivas permanencias, casi nunca las *etiquetas* dejan a la imagen vestir a tono con su rostro. Vemos una imagen que viene a construirse, concentrada, en inmensos núcleos de convergencia, pero que frecuentemente se presenta como bastante descabalada y apretada en el vestir, deseando deslizarse hacia esas variaciones recurrentes de una transitoriedad a la que nunca podría renunciar. Tal vez la imagen no quiera vivir su desnudez, pero es posible también que, atados al rito de la *etiqueta*, estemos perdiendo la sorpresa de cubrirla con sus *otros* necesarios vestidos. Tal vez por eso, no sea banal tampoco, interrogarse sobre los campos donde viene a producir sus manifestaciones.

Nuestra interrogación viene a comprender y a situar la emergencia de la imagen en el interior de dos límites extremos: el de una ansiosa conceptualización expresiva y el de una compleja exterioridad sensible, lados de un conjunto intensivo que dibuja diversas formas de concreción. Así, el recorrido que analiza las conceptualizaciones de la imagen en dirección a su exterioridad nos lleva a un lenguaje que se desplaza hacia lo corpóreo, a un lenguaje que invita a su exterior a replegarse en su intimidad, para reforzarse con él, dando nombre a su versatilidad. Un proceso de categorización

que comienza detectando determinados puentes entre ambos lados, determinadas complicidades entre ellos, pero que termina también encontrándose con los límites de la visión y de la imaginación, con la complejidad de una exterioridad sensible que se nutre por la riqueza de un lenguaje transitorio. En el contexto de esos grandes límites, estudiaremos en primer lugar las relaciones de la imagen con el lenguaje (capítulo 2), en un primer recorrido que va a permitirnos situar una tensión inicial: aquella que se instala en un contexto de formalización, en ese espacio que surge de la propia necesidad del lenguaje de reducir y esquematizar el espacio, y que se encuentra finalmente con su propio ámbito de fabricación de conceptos, y con su propio ámbito de complicidades exteriores. La complicidad del lenguaje con la imagen se presentará de maneras diversas, con mayores o menores reparos, desde las formas más clásicas a los modernos refinamientos semiológicos y semióticos, desde la afirmación de las esencias hasta el trabajo intuitivo o sintético de los usos sociales; pero la complicidad de la imagen con el lenguaje generará también, finalmente, una necesaria interrogación sobre sus propios usos y procesos, una inexcusable autorreflexividad en sus modos de relacionarse con la exterioridad.

Frente a las resistencias de la imagen al contexto de formalización del lenguaje tendremos una complicidad inversa, una complicidad entre ciertos aspectos de la imagen y su propia significación. Y, por ello, en un recorrido opuesto, podremos situar una tensión recíproca, un proceso de visualización que se opone a su concreción final, a una imagen que obtiene comodidad en el interior de un lenguaje que la reposa, en el interior de su propia espacialización (capítulo 3), ya sea en una sustancialidad de carácter objetivo o en esas formas positivas esculpidas con el esfuerzo envolvente de la modernidad. La imagen también encuentra su modelaje productivo, su carácter físico de etiqueta, pero dejando rastros de un daño en cada uno de sus sucesivos anclajes, una huella de silencio que vendrá a manifestarse en los propios excesos de sentido de sus formas; una exterioridad solidificada que se pone en cuestión, poniendo en cuestión, a su vez, la redondez de sus perfiles dibujados. Definitivamente, el pliegue de los dos límites da lugar a un espacio que expresa sus propios enlaces entre términos, pero que contiene también en su interior, inevitablemente, grandes fisuras y devenires estéticos; y si los enlaces quedan de alguna manera establecidos, el proceso se encontrará, también, en algún punto del trayecto, con una imagen que no nace de una emanación directa de la visión, y,

recíprocamente, con una imagen que no se deja consolidar fácilmente, como simple recipiente, en el mero ejercicio del nombrar.

Nos encontramos, por tanto, en el interior de un proceso de emergencia de la imagen que se ayuda previamente de todo un aparato de esclarecimiento lingüístico, un proceso que converge convenientemente en los lados de un espacio moldeable, y que inevitablemente se revuelve, confundido con los propios planteamientos del lenguaje del que es cómplice. Un proceso que nos permitirá dar, sin lugar a dudas, importantes pasos hacia los diversos núcleos de encuentro de la imagen, y hacia las fisuras que limitan sus capacidades de condensación, pero que, también, en sus correspondientes caminos de vuelta -vistos los repliegues que contienen- no dudará encontrarse de nuevo en la salida con el eterno tropiezo de las formas epistémicas y comunicativas que lo comprimen, observando esa vertiginosa sucesión de fórmulas fuertes que se niegan a admitir la transitoriedad, y que se precipitan una tras otra en el abismo material de la imagen; abriendo sucesivamente grandes silencios en el relevo sosegado de sus formas.

Lejos de ser un recorrido acabado, o una apertura intercalada, el juego de placas se presenta como históricamente permanente, mostrando un trayecto sinuoso que se va trenzando, nivel a nivel, con la aparición de nuevas fuerzas sucesivas. Y nada dice, por ello, que un proceso más abierto, aplicado incluso a la propia actualidad de este instante, no se encuentre en su salida con los correspondientes representantes de un orden que vienen a ofrecerle, de nuevo, una amplia y succulenta oferta de ricas visitas guiadas. Será sobre esta base sobre la que podremos introducir determinadas prácticas, épocas y momentos especiales de la imagen, insertándolos en ese espacio de relación, construyéndolas como variantes específicas de todo un gran proceso de la imagen, rozando siempre el sueño de su transitoriedad. De todos esos momentos y prácticas hemos querido extraer, para esta parte de nuestro trabajo, uno muy concreto: aquel que se inicia con la emergencia de la técnica fotográfica, con esa técnica que señala no solo el ámbito de una determinada operatividad de la imagen, sino el intervalo histórico de una fuerte transformación en las costumbres sociales, el intervalo de una transformación positiva en el campo de saber de la representación (capítulo 4). En ese sentido, la época que nace con la fotografía se presenta como muy rica en la intercambiabilidad de los papeles significativos, y muy versátil en las formas de espacialización de lo visual, pero nace distanciada, inexorablemente, de

una tranquila y sosegada reflexión sobre la imagen, despegada de sus recurrentes auto-cuestionamientos, constituyendo un momento de extrema ansiedad para sus necesarios repliegues estéticos, y una continuidad con sus anteriores formas de inteligibilidad visual. El análisis de la imagen técnica arrojará también nuevas deficiencias en la posibilidad de ver esos *otros vestidos de la imagen*, señalando que no basta con cambiar los regímenes de control de sus continuas desapariciones, que el juego no consiste en evacuar las continuas fisuras que la recorren.

La fotografía, y su extensión audiovisual, nos van a permitir observar un especial giro efectuado en las tensiones de la imagen, afrontando el papel de una nueva imagen tardomoderna que emergió en el contexto de nuevas manifestaciones expresivas, y que surgió en consonancia, además, con unas teorías del lenguaje que parecieron abrir a la imagen, en su salida de otra época, al territorio que siempre había soñado. En ese sentido, la íntima relación entre semiología y tecnología de la imagen nos presenta un nuevo tejido de enlaces, y una evolución de lo visual, que se desplazan hacia formas de articulación heterogéneas, estableciendo continuidades y contrastes muy peculiares con todo nuestro conjunto lingüístico de partida; un lenguaje que evoluciona y un conjunto que se rearticula. Un conjunto que hace corresponder a las técnicas mecánicas, como hacía con las formas manuales de la imagen, un concreto sistema de articulación, oscilando entre los límites del *sentido* y de la *sensibilidad* de la imagen; y que establece, igualmente, para ellas, tanto como hacía para las otras, nuevas formas de etiquetaje de sus embalajes. Es, por ello, que este planteamiento general va a ir mostrándonos unos rastros estéticos contrapuestos a los diversos usos comunicativos de la imagen; una imagen técnica y unas formas de apoyo lingüístico que van a ir mostrándonos diversos modos de evacuación y de control de la imagen, modos que se manifestaban, aunque de otra manera, en otras épocas. Así, si en el mundo clásico la materialidad era evacuada en la propia integridad de la cosa, vía estereotipo, con la imagen técnica se producirán unas formas de admisión de materia que van ligadas a una rearticulación positiva, formas que anteriormente emergían de la propia estilización del artista y que ahora coquetean con el nuevo dinamismo social de la cultura. Si el ojo clásico encontraba sus necesarias expectativas estéticas en la emergencia de una imagen alejada del estereotipo, mucho más visual que esencial, el ojo tardomoderno deberá insertarse en las rendijas de lo técnico, para reformular el ritmo de una visualidad seleccionada

y maquillada, para devenir imagen-acontecimiento en el interior de ese dinamismo que caracteriza a lo fotográfico.

Pero, si el periodo positivo nos sirve para observar una etapa en el permanente juego de placas de la imagen, un ejemplo contextual de sus transformaciones, nos servirá también para acercarnos, como estrato inmediatamente antecedente, al momento de emergencia de la época contemporánea, ayudándonos a observar qué segmentos suyos vendrá a desplazar, cómo se producirán sus transformaciones, y que tipo de correcciones realizará en las ya complicadas autointerrogaciones de la imagen técnica. La época contemporánea se constituye como la gran optimizadora de las *todavía deficientes* formulaciones fotográficas (fotografía y cine) y, por ello, es inexcusable para su análisis que realicemos un conveniente estudio detallado de esos antecedentes inmediatos que la preceden, aquellos que corresponden al periodo positivo de la imagen. Con ellos podremos efectuar ya una transición de los problemas técnicos de la imagen, y llegar, así, al corazón de unas posibilidades que constituyen el verdadero objeto de nuestro estudio: las novedades de la imagen contemporánea, su progresividad y su publicitada *salida* a la transitoriedad de la imagen. La época positiva de la imagen deberá mostrarnos, así, los inmediatos antecedentes de esa gran transformación contemporánea, invitándonos a una aplicación de su proceso a las propias transiciones de la nueva época.

CAPITULO 2 - EL LENGUAJE -

2.1 EL LENGUAJE: EPISTEMOLOGÍA, CONOCIMIENTO, SABER.

2.1.1 Introducción

Una de las características del lenguaje Moderno es su referencialidad. Así, si lo referencial en cuanto exterior está implicado en el lenguaje, también tiene que ver con una forma de hipostasiarse, con una forma de extender categorías a ese exterior. De ahí que el realizar un estudio sobre el lenguaje permita instalar en su interior ciertos elementos que convergen con él desde afuera, ya sea de forma periférica o central, pero a su vez permite también delimitar los elementos del lenguaje que vienen a instalarse en ese exterior. El estudio del lenguaje nos revela claramente una posición tradicional en los procesos de estructuración expresiva, estructuración que remite, desde el mundo antiguo, a unos esquemas de idealidad objetiva y ontológica en los que se pierden las huellas de la arbitrariedad y de la intervención humanas; pero la semiología, precisamente como marca de la intervención humana en el conocimiento, va a mostrarnos esa producción del sentido, esa actividad que manifiesta su protagonismo en todo conocimiento, interesada o no en él. El proceso de convencionalización nos explica cómo se rompe el lenguaje clásico y cómo, a pesar de sus nuevas formulaciones, no bastará con una conciencia en ese protagonismo lingüístico. La conciencia de la lengua esconde también una complicidad con las formas más atípicas del mundo clásico y nos remite a la importante presencia de unas huellas que la historia ha venido a castigar sucesivamente.

El debate sobre el asentamiento y evolución moderna de la semiología nos llevará a introducir una base inestable para el lenguaje, base sobre la cual vienen a operar las reformulaciones semióticas, pero fundamentalmente las prácticas de la literatura, como puntos de inflexión de un lenguaje volcado dinámicamente a su exterior, y que no puede quedar sin embargo estabilizado en ellas. La semiótica muestra un punto de autocrítica del lenguaje, que se desplaza frecuentemente desde su origen hacia la propia autoreflexión, la literatura va a ser el puente que

retroalimente su reflexividad y su material crítico. La literatura nos ayudará a situar el marco de socialización y de creatividad del lenguaje, un contexto que va a señalar sus límites extremos y sus circuitos de funcionamiento, introduciéndonos en una relación con las propias formas perceptivas del conocimiento, y requiriéndonos un análisis que se realizará detalladamente en el capítulo 3.

2.1.2 El concepto de realidad externa y la episteme referencialista.

2.1.2.1 Referencia y autoreferenciabilidad.

Que el mundo sea una observación, que sea lenguaje, hace muy ajena la idea de un universo repleto de objetos delimitados; algo que indica que el eje de referencia de un significante pueda verse más como un conglomerado caótico que como una realidad conocida. Cuando definimos una realidad, estamos haciéndola girar sobre sí misma, dejando siempre algo detrás de ella, y en el mismo acto de configurarla y reconfigurarla recortamos siempre ese eje de referencia, ordenándolo en algo no definitivo. Cuando definimos una realidad el caos es condensado en significado u objeto en virtud de un lenguaje que reduce en límites algo que quiere ser conocido, y aunque este código dé cuenta de cosas no puede explicar lo que hay detrás del eje de referencia (para poder decir algo tiene que recortar y al recortar se queda corto). Ya sea partiendo de un lenguaje, recreándolo por estetización, o partiendo supuestamente de cero (de signos iniciales), estamos ante una interpretación del objeto. La teoría del lenguaje ha tendido a la solución de este problema con la estrategia referencial, que constituye, no obstante, el broche de oro de casi todo el pensamiento Moderno, su cierre teórico. En este cierre de la referencia, el lenguaje, que sólo recorta estructuralmente objetos en el espacio, se redobra sobre sí mismo, se autoduplica: se hace realidad (referente) para verse desde su duplicado, construye ese recorte como objeto para estabilizarse como signo verdadero. La "referencia" se convierte así en el lugar donde el lenguaje viene a verse a sí mismo como imagen, creando el contenido del espacio y presuponiéndolo; aunque a pesar de todo no lo agote. La "referencia" se sitúa así como el límite extremo de actividad lingüística, el punto más álgido de realidad, pero no escapa a su propia construcción; el duplicado es de nuevo lenguaje. La "referencia" sólo hace que el lenguaje exprese con un significante lo que piensa, sólo es el término donde el lenguaje contempla que ha dicho algo, donde sólo dice que el lenguaje ha hablado. Y por ello la referencia de un significante, una proposición, o un discurso cualesquiera

se convierte más en un punto de convergencia de lenguaje, en un horizonte infinitamente determinable externamente, que en una realidad conocida,

El lenguaje con sus nombres y leyes combinatorias, con la cubierta del significante, no viene a recubrir algo que ya es sabido y conocido antes que el lenguaje. Es el lenguaje el que llega siempre primero. Lo que funda todo lo demás.¹

El referente es una realidad resaltada sobre un fondo de más lenguaje, una realidad situada dentro de un campo supuesto por él, acotada dentro de unos límites. Sus parámetros de realidad no pertenecen, pues, al orden de una percepción pura, a un orden donde la percepción extraiga elementos atómicos, o capte estos desde un campo perceptivo que agote el lenguaje; el lenguaje funciona con un orden que interrelaciona elementos, y la autenticidad de su realidad sólo está condensada en esa interrelación, no en una univocidad o identidad de los objetos-signo. La autenticidad de esos objetos es sólo el efecto de realidad dado por el lenguaje, (lo que no significa que sean una ficción). Generar un efecto de realidad es operar con lenguaje, es hacer que el caos del horizonte de referencia quede condensado (podemos suponer que no absolutamente) en realidades, significados, objetos, hechos, fenómenos, etc. mas o menos complejos. Y ese horizonte referencial, por tanto, se presenta no como un límite agotable de realidades, sino como un campo indeterminado de reflexividades, donde el lenguaje opera y se cruza. Es por ello que la constitución de la realidad no contiene totalmente "lo mismo" del horizonte de referencia, contiene la interpretación del lenguaje, su designación.

Si, en el fondo de sí mismo, el lenguaje tiene por función el nombrar, es decir, el hacer surgir una representación o mostrarla como con el dedo, es una indicación y no un signo... El volver a sacar a la luz el origen del lenguaje es encontrar el momento primitivo en que era pura designación.²

El horizonte de referencia queda fuera en el acto de configurar y reconfigurar una realidad, queda recortado, externo a la relación, y por tanto abierto, abierto a más lenguaje, constituyendo campos de interpretación o condensación del caos, ventanas donde se dan unos acontecimientos. Es en el lenguaje donde se condensa la imagen que tenemos del mundo y donde a su vez se manifiesta la propia reflexividad del sujeto, su capacidad de reinterpretar los giros de lenguaje; es en la propia autorreferenciabilidad del lenguaje donde se manifiesta la reflexividad del sujeto, dada, no sólo por una convencionalización, sino por una constante vuelta sobre sí.

¹ Eco, Umberto. *La Estructura Ausente*. Editorial Lumen, 1989, Barcelona. Pág. 377

² Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI, México, 1988. Pág. 109.

El concepto expresa el acontecimiento, no la esencia o la cosa...El concepto se define por su consistencia, endoconsistencia y exoconsistencia pero carece de referencia, es autorreferencial.³

2.1.2.2 La crisis de la Filosofía del Lenguaje

En la Filosofía del Lenguaje de influencia referencialista la expresión pretende una correspondencia con un objeto externo, esto es, una adecuación o ajuste a una realidad, protagonizada por los objetos de la percepción, o por una depuración o esencia abstracta del mundo. El mundo, ya sea como objeto o como idea, es trascendente al pensamiento, y el sujeto está en un lugar de privilegio para racionalizarlo. Pasamos de la suposición de esencias metafísicas en el alma (el ser humano contiene lo absoluto en el alma) a la conceptualización de la propia realidad externa por racionalización espacio-temporal del pensamiento. El sujeto (la episteme) espacializa las esencias, dividiendo el espacio en verdades externas. Las expresiones van a ser copias esenciales de la percepción (representaciones), y el pensamiento podrá delimitar un objeto y ordenarlo en una representación mental, en una imagen del mundo que será el mundo mismo.

Desde el punto de vista primariamente gnoseológico el concepto de trascendencia desempeña un papel importante en cierto modo de concebir la relación sujeto-objeto...Según la concepción gnoseológica de la trascendencia, hay también un trascender del sujeto, pero es hacia el objeto en tanto que exterior cognoscible... Así, la trascendencia gnoseológica del objeto presupone el trascender del sujeto hacia el objeto.⁴

Será imprescindible suponer la redondez e identidad del objeto, y la trascendencia ordenadora del sujeto; un campo de verdades simétricas, por tanto. El problema será conseguir una correspondencia adecuada, saber como son posibles las condiciones de racionalidad de la realidad, es decir, saber cómo hacer la fotografía real del objeto (representación) desde la episteme original del sujeto (aunque en los intentos de reducir esa realidad se produzcan limitaciones y contradicciones, dadas por la finitud del pensamiento o por la infinita tarea de condensar la realidad). Todo el estudio cartesiano, por ejemplo, será una búsqueda de racionalización de lo real, una aproximación "pura" al mundo. No se va a considerar al objeto como una mera construcción de la realidad, se supondrá, tanto la exterioridad del mundo, como la claridad de las percepciones o ideas, en una subjetividad pura que pueda agotarlas. Se considerará el error en el conocimiento

³ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *¿Que es la Filosofía?* Editorial Anagrama, Barcelona, 1993. Págs. 26-28

⁴ José Ferrater Mora. *Diccionario de Filosofía*. Alianza Editorial, Madrid, 1990. Concepto: Trascendente.

como inexactitud de la racionalización o de la percepción, como desviación de la forma correcta de conocer. Todos los intentos querrán situar o centrar el eje de referencia, reducirlo, excluyendo todo aquello que cuestione la universalidad. Pasará todavía mucho tiempo hasta que este planteamiento se problematice, eludiendo la evidencia de cómo el lenguaje condiciona permanentemente aquello de lo que habla, de cómo es contaminado por su propio horizonte de referencia

Lo que designan los nombres del lenguaje tiene que ser indestructible...en esta descripción habrá palabras; y lo que les corresponde no puede entonces destruirse, pues de lo contrario las palabras no tendrían significado. No debo serrar la rama sobre la que estoy sentado.⁵

El modelo semántico de la referenciabilidad se comenzará ya a poner en cuestión a comienzos del siglo XIX, pero será finalmente trastocado en este siglo XX, desde la filosofía analítica, los desarrollos de la lingüística y la semiología, y el trabajo de autores como *Ludwig Wittgenstein*, que tendrán una gran repercusión en la Filosofía del Lenguaje posterior. El resultado va a ser un planteamiento del lenguaje que encaja muy bien con los juegos de lenguaje y la convencionalidad de los signos; un lenguaje ya como instrumento y no como esencia objetiva.

¿no hace referencia la palabra "Moisés" a una persona definida y por tanto, no debe tener un significado definido? No; porque el significado del nombre o una persona no es la persona. El significado de un nombre es lo que se explica al explicar su significado. De este modo, si el nombre se puede explicar de diversas formas, tiene una diversidad de significados. Por lo tanto el significado de la palabra "Moisés" es lo que se dice en respuesta a la pregunta ¿qué significa Moisés?, puede decirse con cierta razón que el significado fluctúa...¿cual será entonces nuestra actitud ante la vaguedad?...No necesitamos, pues, hacer ninguna afirmación; decir, por ejemplo, que éste o aquel es el significado real del enunciado. Ciertamente, tal forma de hablar es peligrosa, ya que nos induce a intentar ordenar la realidad del lenguaje de acuerdo con un patrón particular, si no a alterarla para que encaje el patrón.⁶

2.1.2.3 Mundo, significado y reflexividad

Los objetos y la imagen que tenemos de las cosas se tornan complicados, ambiguos y versátiles, tienden a perder realismo. Las realidades cobran formas que se modifican con una velocidad de vértigo, la teoría envejece por segundos; la teoría da paso a las teorías; y nuestro sujeto Moderno, nunca omnipotente pero si hábil de reflejos, no puede articular sistemas compactos, capaces de contener este torbellino

⁵ Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones Filosóficas*. Instituto Investigaciones Filosóficas UNAM y Editorial Crítica, Barcelona, 1988. Pág. 77

⁶ Waismann, F. *Los principios de la Filosofía Lingüística*. UNAM. México, 1970. Pág. 81-87.

y unificarlo; el lenguaje se le dispara. El sujeto se queda desdibujado en relación a su antigua posición de control, en un estado que le imposibilita para situarse como observador externo, suficiente; y desde este estado contempla que lo percibido no es el mundo con grandes palabras, el mundo agotable de realidades, sino sólo un signo del mundo, un momento del devenir del conocimiento.

la idea de que toda la realidad, en su corporalidad, es significación, ya es otra cosa. En la perspectiva de Pasolini, todo aquello con lo que tenemos relación sería ante todo signo de sí mismo... las cosas constituyen "el libro del mundo, la prosa de la naturaleza... Este roble que tengo ante mí no es el significado del signo-escrito-hablado "roble", no es este roble físico que está ante mis sentidos, es en sí mismo un signo. La realidad habla consigo misma en la medida que la percepción es reacción ante la significación que la realidad se plantea a sí misma bajo la especie del sujeto perceptor.⁷

Esta significación no es incoherente por ser signo, frente al fiel reflejo de los referentes. La arbitrariedad del signo refleja su dimensión de recorte, pero, al mismo tiempo, de patrón de medida de conocimiento; la arbitrariedad expresa el establecimiento de una marca en la realidad, una indicación del espacio seleccionado, que es comunicable y comprensible por otras personas

El lenguaje de la acción es hablado por el cuerpo; y, sin embargo no se da desde el principio del juego. Lo único que la naturaleza permite es que, en las diversas situaciones en las que se encuentra, el hombre haga gestos... Todo esto no es aun lenguaje y ni siquiera signo, sino efecto y consecuencia de nuestra animalidad. Esta agitación manifiesta tiene, sin embargo, a su favor el ser universal, ya que no depende más que de la conformación de nuestros órganos. De allí la posibilidad que tiene el hombre de advertir la identidad entre él mismo y sus compañeros. Puede así asociar el grito de otro, que él oye, el gesto que percibe en su rostro, con las mismas representaciones que, muchas veces han duplicado sus propios gritos y sus propios movimientos. Puede recibir esta mímica como la marca y el sustituto del pensamiento del otro. Como un signo... puede utilizar esta mímica, convertida en signo, para suscitar en sus compañeros la idea que el mismo experimenta... con este uso concertado del signo (que ya es expresión) esta en vías de nacer algo así como un lenguaje.⁸

La marca es reconocida en la medida que es reconocido el recorte espacial de esa significación, algo que hace que los signos sean competentes es su capacidad de expresar el contorno que dibujan, o señalan, en el horizonte de referencia, y por lo tanto ahí reside también su capacidad de relacionarse con las sucesivas reflexiones ante otros signos, en función al espacio que recortan estos, a la relación de su recorte frente a otros signos, a su representación. Esta es su competencia lingüística,

⁷ Eco, Umberto. *Signo*. Editorial Labor. 1976. Pág. 112

⁸ Foucault, M. Op.cit. Pág. 110.

algo que puede sustituir perfectamente a la referenciabilidad y sin embargo posibilitar una riqueza en el conocimiento del mundo. La lingüística pone de manifiesto hasta que punto la mente no es un mero receptáculo plástico sino una realidad dotada de una estructura muy rica, que cohesiona signos y los ordena en relación a otros. La lingüística pone de manifiesto su arbitrariedad pero también su gran eficacia, frente a una semántica referencial que sería previsiblemente una forma específica de justificación de verdades acabadas. Lejos de una concepción plenamente acabada del mundo, con un universo ordenado de objetos, o al menos una capacidad racional para ordenarlo, la pretensión de plasmar en una teoría cerrada la explosiva versatilidad del mundo será tachada, sobre todo desde la segunda mitad de este siglo y al menos desde varias posiciones no muy cercanas entre sí, simplemente como un sinsentido.

Primera hipótesis:...los enunciados diferentes en su forma, dispersos en el tiempo, constituyen un conjunto si se refieren a un solo y mismo objeto...Ahora bien, me he dado cuenta pronto de que la unidad del objeto "locura" no permite individualizar un conjunto de enunciados y establecer una *relación describable y constante a la vez...ese conjunto de enunciados está lejos de referirse a un solo objeto, formado de una vez y para siempre, y de conservarlo de manera indefinida como su horizonte de idealidad inagotable... no son las mismas enfermedades de las que se trata aquí y allá; no se trata en absoluto de los mismos locos.*⁹

2.1.3 La reflexividad del discurso.

2.1.3.1 Las transformaciones del sujeto

De cualquier manera, el sujeto no puede reducir el mundo con su conocer, no puede contener el tiempo, tiene que detener el mundo para observarlo. El sujeto se encuentra así incluido en el proceso mismo de conocimiento de la realidad, a través de su participación en la articulación de los signos, dentro de una realidad que conoce desde la dimensión en la que observa, desplazándose siempre hacia un afuera que le transforma, para poder acceder, así, a las nuevas formas que desconoce. El sujeto recorta al mundo dentro de un contexto y la realidad queda dibujada en ese prisma, abierta a cobrar formas sucesivas.

Un sistema, en lugar de ser una estructura definible como una realidad separada de un sujeto que la considera, es una entidad definible justamente en su relación con ese sujeto... un sistema adquiere

⁹ Foucault, M. *La arqueología del saber*. Siglo XXI, México, 1991. Pág. 51

características reflexivas, al resultar constituido por la flexión recíproca de la actividad de sujeto sobre la actividad del sistema presuntamente objetivo por el definido.¹⁰

El sujeto se hace así objeto de la propia realidad, en un proceso inevitable de interacción signica de él con sus signos, en la que él mismo se va transformando. Y esta observación-manipulación, ese momento en que la realidad se ve a sí misma por medio del sujeto, queda fijada tan sólo como signo, como observación de la observación

En mecánica Newtoniana, puesto que el sujeto y el objeto no se deforman entre sí, hay una posición absoluta para el sujeto: un lugar privilegiado para el acceso a la verdad... En mecánica relativista, puesto que el sujeto es deformado por el objeto, hay un conjunto de posiciones relativas para el sujeto: el acceso a la verdad exige una conversación entre todos los observadores posibles (pues la observación es relativa a las condiciones de observación), los lugares de la intersubjetividad trascendental... En mecánica cuántica, finalmente, puesto que el objeto es deformado por el sujeto, no hay posición exterior ni absoluta ni relativa para el sujeto: sujeto y objeto desaparecen en la relación/operación de observación/manipulación, lo que observa/manipula el sujeto no es un objeto sino la observación/manipulación de un objeto. El sujeto se hace reflexivo.¹¹

Podemos pensar que desde cualquier nivel de conocimiento se está partiendo de una posición muy localizada, que no puede neutralizar las dimensiones explicativas de los otros niveles; el sujeto se fragmenta al conocer, se posiciona al conocer, su recorrido no es acumulativo, solo selectivo. Desde una filosofía referencialista, es decir partiendo de la base de que el sujeto es omniabarcador, se supone la intención de dejarlo fuera, aislar fuera del mundo el pensar que piensa, mirar desde un sujeto poseedor de los metalenguajes, y objetivizar, en la nítida separación de él y el mundo, ese metalenguaje que pueda omniabarcar a los demás. Esto significa, por un lado, totalitarismo para mantener el orden, y por otro lado, una carrera en busca del origen, que se convierte en circular; cada metalenguaje nos lleva a otro infinitamente, en un ánimo de evitar la paradoja y sin poder salir de ella, en un ánimo de evitar preguntas sobre su legitimidad.

Así no podemos escapar del hecho de que el mundo que conocemos está construido para (y entonces de modo que sea capaz de) verse a sí mismo... Pero para hacer eso, debe primero cortarse a sí mismo en al menos un estado que ve y en al menos un estado que es visto. En esta condición desgarrada y mutilada, lo que sea que ve se ve solo parcialmente a sí mismo. Podemos quedarnos en esto, que el mundo es indudablemente sí mismo (esto es, indistinto de sí mismo), pero, en cualquier intento de verse a sí mismo como objeto, debe igual de indudablemente, actuar

¹⁰ Navarro, Pablo. *Tipos de sistemas reflexivos*. En: Extractos de Jesús Ibañez, NUEVOS AVANCES EN LA INVESTIGACIÓN SOCIAL. Suplementos Anthropos núm. 22. Barcelona, 1990. Pág. 51

¹¹ Ibañez, Jesús. *Las posiciones del sujeto*. *Ibidem*. Pág. 34

de modo que se haga a sí mismo distinto de, y por tanto falso, a sí mismo. En esta condición siempre se eludirá parcialmente a sí mismo... Y así sucesivamente construirás eventualmente el universo en cada detalle y potencialidad, como le conoces ahora, pero entonces, de nuevo, lo que construirás no será todo, pues en el tiempo has alcanzado lo que ahora es, el universo habrá expandido a un nuevo orden para contener lo que entonces será.¹²

De esta manera, vemos como la realidad no puede quedar condensada en esencias u objetos. El problema de la exterioridad de la realidad es crítico, los objetos del mundo, objetos de pensamiento-lenguaje, son producto de una visión perceptivo-lingüística, que quedan estabilizados en una estructura conceptual, que se puede elaborar, pero que no puede cerrarse ontológicamente, porque los nuevos hechos implicados trastocan sucesivamente el código.

2.1.3.2 Referenciabilidad, Significado y paradojas

Uno de los elementos claros en la defensa de la reflexividad es su posibilidad de recrear el lenguaje paradójico. La reflexividad no se da sin tener en cuenta una cierta virtualidad del discurso, un ejercicio de relativización del signo que lo muta para contextualizarlo en nuevas dimensiones de recorte del espacio. Sin este ejercicio, la aparición de una interferencia obligaría a la reflexividad a cerrarse sobre sí, o a dispararse en un círculo paradójico del que sería difícil salir sin una violencia totalitaria o autodestructiva; sin ese ejercicio la paradoja se solidifica y reproduce. La creación de paradojas viene dada, no por el hecho de cruzarse el discurso con otros significados, cruce inevitable, sino por la intención de subsumir o rechazar los códigos que interfieren nuestro discurso, haciendo que choquen destructivamente con el nuestro. Lo que acentúa una paradoja es la necesidad de excluir uno de los polos, cayendo en la ceguera o en la circularidad.

De la misma manera que solo se puede determinar un sistema físico operando físicamente sobre el mismo desde fuera (midiéndolo), solo se puede determinar (en un sentido productivo: creando y manteniendo su identidad) un sistema lógico operando lógicamente sobre el mismo desde fuera (interpretándolo)... Ahora bien, tal operar interpretativo, objetivizador del sistema objeto, no puede ser integrado en la objetividad que constituye. O mejor dicho, solo puede ser integrado (siquiera parcialmente) en esa objetividad al precio de volverla inconsistente o incompleta¹³

Una paradoja es exactamente esto, lo que permanece incomprensible si no lo examinamos saliendo de ambos planos mezclados en la estructura de la paradoja. Quine y Epiménides siguen siendo paradójicos en la medida en que no estoy dispuesto a abandonar la necesidad de elegir

¹² Brown, Spencer. *Laws of Form*. Ibídem. Pág. 47.

¹³ Navarro, Pablo. Op.cit. Ibídem. Pág. 52

entre lo verdadero y lo falso, así como a reconocer en la reflexividad de la premisa una forma determinada de fijación de su significado. Esto implica que la frase existe dentro de un ámbito más restringido, en el cual debe ser obligatoriamente verdadera o falsa... mientras el que aprende se mantenga atado a uno u otro plano, a una predilección o juicio, a lo bueno y lo malo, lo positivo y lo negativo, a lo espiritual o mundano, la meta de la enseñanza no se habrá alcanzado... la circularidad puede llevar a la constitución de un dominio autónomo formándose una unidad que especifica un dominio abarcador y más amplio.¹⁴

De esta manera, en relación a los marcos de sentido del lenguaje, el intento de resolución de una paradoja trae consigo dos consecuencias: una es que cada marco de sentido en competencia paradójica tiene su verdad parcial independiente, su relación con un mundo posible, un futuro posible, un imaginario; y, que por consiguiente, su articulación no implica ningún tipo de eliminación ontológica o lógica de sus contrarios

En este sistema de lógica el principio de tercero excluido no es incondicionalmente válido; los enunciados acerca del futuro no son ni verdaderos ni falsos sino indecisos, esto es, posibles... Se dice que un enunciado acerca del futuro no es ni verdadero ni falso en el momento actual. Comienza a ser verdadero en el momento en que sucede el acontecimiento que describe¹⁵

y la otra es que, llegado el tiempo en que la interferencia sea actual, y por lo tanto su mundo posible haya entrado en la realidad, competentemente hablando, (significativamente hablando) habrá que reestructurar la situación de facto, en función al propio uso del lenguaje, a base de reelaborar unas categorías discursivas más o menos reflexivas, y sin derivarlas de una lógica binaria, sin que la actualidad excluya la potencilidad resultante y su virtualidad; el sujeto ha entrado en una nueva situación fáctica interpretativa de la realidad, que reestructura completamente su marco de análisis. Esto quiere decir que para superar una contradicción no basta con dar un simple salto hacia una identidad nueva, aceptar o contravenir ese otro nuevo y entero mundo que nos asalta, sino que la reflexividad va a rastrear todo aquello que sea competente para el actual punto de observación, y en función a ello construirá una hipótesis modificada. La paradoja se resuelve reposicionando al observador (y sus signos de partida), en expresiones formuladas reflexivamente, viendo en que sentido se contravienen según los nuevos puntos de observación, y siempre teniendo en cuenta que no existen posiciones absolutas (partimos de la base de que la observación nunca es completa, nunca vemos el mundo entero, siempre tenemos ante nosotros un mundo parcial, y es desde éste del que partimos). Es posible que en

¹⁴ Varela, Francisco. *El círculo creativo, esbozo histórico-natural de la reflexividad*. Ibídem. Pág. 57

¹⁵ Waismann, F. Op.cit. Pág. 36

último extremo pueda quedar anulada toda la argumentación de partida, pero el punto de observación recogerá una inevitable nueva formulación, estableciendo por donde, y según qué, se reestructura la imagen del espacio problematizado, la posición y signos del sujeto (no se ha despejado simplemente su contrario sino que se ha reestructurado la situación). Lo rechazado no se rechazará como falso sino como posible, es decir, como perteneciente a un mundo posible o virtual, un mundo que en este momento no es actual. Y lo afirmado no se aceptará como verdadero sino como actual, como potencialmente abierto a nuevas dimensiones de sentido.

2.1.3.3 los espacios de la teoría y los espacios pensables

De las especificaciones realizadas sobre las paradojas se deduce igualmente que no es válido adherir simétricamente contenidos de diferentes espacios de observación, y que no se puede obviar la reflexividad de los distintos puntos desde los que se observa; no todos los espacios son el mismo espacio, y por ello no se puede priorizar el interés de un punto de observación, aparentemente universal, sobre los otros. Como tampoco podemos pensar que podemos separarlos para rearticularlos posteriormente; los límites no siempre están claros. No es válido el argumento de que todos los espacios de referencia son el mismo, la misma concepción pluridimensional del mundo permite relaciones signícas que distorsionan los espacios comunes, confundiéndolos. La multidimensionalidad del mundo imposibilita que los discursos tengan que ver totalmente todos unos con otros, o que se diferencien radicalmente entre ellos: la deriva de un discurso puede estar de partida fuera del centro de otro discurso, y, sin embargo, nunca totalmente opuesta o diferenciada respecto a él; las categorías puestas en cuestión en el cruce de discursos pueden partir de diferentes necesidades, de diferentes previedades, pueden tener centros opacos, y sin embargo, es muy difícil que no tengan que coexistir repartiéndose el espacio. Así, no hay mirada específicamente privada, porque el lenguaje no lo es, pero tampoco hay un lenguaje estrictamente común, sólo las convenciones determinan el nivel de generalidad o consenso de la mirada (a través del número de participantes que reinterpretan el espacio).

Desde este presupuesto, entonces, se puede superar esa concepción omniabarcante del sujeto moderno; podemos pensar en el sujeto como en una especie de juego de aperturas y cierres dinámico, simbólico y convencional, que asume preconcepciones pero que se rompe en ellas, dejando a la realidad como ese

algo que se deja modelar dentro de marcos de sentido, pero que sigue quedándose siempre afuera, esperando a interactuar de nuevo, obligando al sujeto a compartir el espacio. Cualquier establecimiento de un discurso pasa por una configuración categorial, una constitución figurativa del mundo, y al no haber un discurso primero, y ser los discursos dependientes de una posición, podemos hablar no solo de espacios de mirada conjunta, sino también de espacios de interés descentrado, de espacios descentrados, en relación al espacio común de una colectividad, que conviven y deben convivir entre sí. Son los espacios pensables o posibles, y desde un punto de vista simple, más bien diferentes de los espacios de la teoría.

2.2 LENGUAJE Y SEMIÓTICA

2.2.1 Los problemas de la semiología.

2.2.1.1 El lenguaje y la significación

En el *Cratilo* de Platón¹⁶ se debate la oposición, por una parte, entre signos sensibles y arbitrarios (según las variantes de Cratilo y Hermógenes), y, en segundo lugar, la inconsistencia de ambos frente a los posibles signos adecuados, presentados por Sócrates como los verdaderos modelos ideales del lenguaje. Para Cratilo el lenguaje es un calco, una relación icónica del lenguaje con la cosa; el nombre no puede derivar de una convención humana (como parece indicar Hermógenes) ya que hay una corrección natural, para cada lengua, innata en el ser humano; el nombre reflejaría una identidad sensible entre lo nombrado y lo que se nombra, en una correspondencia inmediata. Hermógenes sostiene la posición contraria, la corrección de un nombre es humana, no existe correspondencia; su opinión sería similar a la posición *Humpty-Dumpty* en la famosa narración de Lewis Carroll¹⁷ (cada nombre puede cambiar al capricho de cada individuo, siendo éste el que pone la medida de sus significados). Frente a Cratilo y Hermógenes, Sócrates habla de la corrección de los nombres, sobre la posibilidad de saber si el nombre está, o no, bien ajustado (y no a su referencia, ni a su arbitrariedad, sino a su esencia). Sócrates apela a que hay nombres mas adecuados que otros: "*como existe un martillo bueno o malo, existe un nombre bueno o malo*".

¹⁶ Platón. *Cratilo*, Ed. Gredos, 1983, Madrid.

¹⁷ Carroll, Lewis. *Alicia en el País de las Maravillas*. Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona 1994.

Con ello pretende alejarse no sólo de las fórmulas sofisticadas de Hermógenes, sino también de la confusión entre significante sensible y concepto, que se manifiesta en el caso de Cratilo. Este planteamiento se expresará también, en relación a la escritura y las imágenes, en el *Fedro*, *El Sofista* y *la República*, según argumentos diversos. El nombre debe ser capaz de reproducir la esencia de la cosa, una esencia que es interna en la idea, y que se aleja tanto de las manifestaciones sensibles como del pensamiento superficial; los nombres no tienen relación directa con la cosa sino con su idea. Asimismo, frente a una manifestación psicológica cualquiera, Sócrates resta de la idea el convencionalismo y la privacidad del lenguaje, dirigiéndola al mundo (verdadero, ideal y único) de las esencias. Como proyecto y obra el *Cratilo* se plantea una corrección en los nombres que separe las esencias, por un lado, y el lenguaje mismo, por otro, haciendo que el soporte sobre el que comparar la corrección del lenguaje sea la idea. El lenguaje es el instrumento más eficaz para el conocimiento, ya que no existe nada que el pensamiento pueda elaborar y que pueda hurtarse a la condición de ser designado por él, pero el nombrar sólo puede ser válido sobre la base de las ideas. La lengua opera porque hay una correspondencia entre la estructura del pensar mismo y la estructura lingüística, una correspondencia ontológica (no hay huellas de interferencia personal, pensar y lenguaje no están separados, la interferencia de lo personal será simplemente error). Platón apunta a que el lenguaje expresa sólo la *doxa* de los primeros pobladores, su subjetividad; el lenguaje puede ser tan incierto como lo son los sentidos, el *logos* del lenguaje no puede crear la cosa cuando la nombra, no tiene el poder de convocar a la cosa misma (ya que se puede hablar de ella sin que aparezca). Por ello, con el lenguaje no se puede imitar totalmente a la idea (entonces no sería lenguaje, sería la idea misma); si la esencia del objeto se puede dar idéntica a su concepto, esto sólo sucede en el alma, no en el lenguaje. De ahí que, aun en el caso de alcanzar ese concepto que designa a la cosa, la búsqueda de palabras ajustadas a él sea siempre una búsqueda parcial que no puede hacer finalmente ideas del lenguaje, sino sólo aproximaciones a ellas.

Éstas aproximaciones afectan no sólo a la incapacidad del lenguaje sino a la evidencia de un fuerte solipsismo en las ideas. Ésta es la gran dificultad con la que se encuentra Platón al querer subordinar el lenguaje a las intuiciones mentales: al eliminar la corporalidad del lenguaje evacua su propia exterioridad, eliminando todos los juegos de similitudes que van implícitos en su referencia, y por consiguiente imposibilitando que las ideas se refieran finalmente a algo. Incorporar ese

esencialismo a la exterioridad, hacer que las ideas sean algo más que eidéticas, extender el lenguaje hacia su afuera sin perder su carácter ordenador, es uno de los compromisos de la Modernidad, que va a ampliarse a la sensibilidad de diversas maneras, y tal vez sea la cartesiana la más ejemplar. Hacer de la idea algo externo va a dar lugar al objeto, como encarnación de lo esencial, como excrecencia del lenguaje, pero siempre como un sucedáneo alejado de sus semejanzas visibles y de sus reflexividades convencionales; la sustancia extensa será esa objetivación que culminará en la referencia. Y en ese sentido, lejos de ser una simple recuperación del planteamiento de Cratilo, la filosofía cartesiana autoriza al lenguaje para geometrizar las ideas, sin extenderse sensiblemente al exterior, abriéndose, a través de un lenguaje exacto y matemático, a un puente externo con las esencias exactas, con unas cosas sensibles, pero esquemáticas, que puedan mostrarse en el lenguaje, en su calco filtrado por la geometría.

Y, por lo tanto, debe reconocerse que existen cosas corpóreas. Sin embargo, acaso no sean tal y como las percibimos por medio de los sentidos, pues este modo de percibir es a menudo oscuro y confuso; empero, hay que reconocer, al menos, que todas las cosas que entiendo con claridad y distinción, es decir -hablando en general, todas las cosas que son objeto de la geometría especulativa, están realmente en los cuerpos ¹⁸

Esta será también la posibilidad que permita a la modernidad aceptar con emoción todas las ventajas de la escritura y de la imprenta, extendiendo las capacidades de un lenguaje idealizado a su exterioridad gráfica y representativa, perfeccionando el lenguaje sobre la base de su propia limitación representativa.

Un poder que la época clásica otorga al lenguaje: el de dar signos adecuados a todas las representaciones, sean las que fueren, y de establecer entre ellas todos los lazos posibles. En la medida en que el lenguaje puede representar todas las representaciones, es con pleno derecho el elemento de lo universal. Debe haber un lenguaje, posible cuando menos, que recoja la totalidad del mundo en sus palabras y a la inversa, el mundo, como totalidad de lo representable, debe poder convertirse, en su conjunto en una enciclopedia.¹⁹ A partir del siglo XVII, se invierte la relación del lenguaje con el tiempo: este ya no deposita por turno las hablas de la historia del mundo; son los idiomas los que desarrollan las representaciones y las palabras según una sucesión cuya ley definen ellos mismos...El tiempo es, para el lenguaje, su modo interior de análisis, no su lugar de nacimiento.²⁰

La lingüística de principios del siglo XX y la primera semiología van a desarrollarse como un intento de superar la laguna platónica de lo ideal y sus excrecencias referencialistas modernas, introduciendo lo social y la perspectiva

¹⁸ Descartes, René. *Meditaciones Metafísicas con objeciones y respuestas*. Alfaguara, Madrid, 1977. Pág. 67

¹⁹ Foucault, M. Op.cit. *Las palabras y las cosas*. Pág. 90

²⁰ Foucault, Michel. *Ibidem*. Págs. 94-95.

estructural en el lenguaje. Han pasado muchas cosas, desde luego, para que se pueda dar este proceso, pero merecería la pena destacar, tal vez, la fuerte tendencia idealista de la *Ilustración* como uno de los antecedentes más claros del convencionalismo semiológico. En ese sentido, el movimiento de la lingüística estructural no es tampoco una simple reintroducción de la sofística de Hermógenes, sino una introducción de lo humano como característica social, como personalidad socializada en lo convencional; si existen esencias e ideas, éstas deben pasar por el consenso social. El lenguaje es ya convencional, y si, de por sí, es sólo un intermediador humano en el conocimiento y, por tanto, limitado en la formación de los objetos, eso le permitirá también ser algo más que una sensación y más que un pensamiento privado. Podemos pensar en la semiología como uno de los primeros intentos por situarse en un espacio que está dentro y fuera del sentido, dentro porque la verdad es común, fuera porque las diferencias sociales fuerzan una renovación de la verdad.

Cualquier intento de determinar lo que es el referente de un signo nos obliga a definir este referente en términos de una entidad abstracta que no es otra cosa que una convención cultural.²¹

La semiología se plantea un campo de producción y de complicidades del lenguaje con su sentido, frente a una filosofía clásica del lenguaje que se esmeraba en centralizarlo. En relación a este planteamiento, Ferdinand de Saussure²² se colocaría en mitad de Sócrates y de Hermógenes, rechazando el convencionalismo radical *Humpty-Dumpty*, pero rechazando también la ontologización de las ideas platónicas y sus recíprocas referencialistas. En contraposición a la convencionalidad más radical y privada, Saussure habla de un convencionalismo social, que estaría más cercano a lo socrático que a la visión de Hermógenes, pero situando su unidad en un consenso social. A su vez, descompondrá también el objetivismo moderno rozando una nueva cercanía con lo planteado por Cratilo, siempre desde unos efectos se materializarán mucho más claramente en las semióticas posteriores (en las que, como veremos, el arco de la significación se abrirá mucho más²³). El planteamiento general de la semiología, no obstante, se constituiría como la inexistencia de un lenguaje privado, partiendo de que las condiciones del lenguaje son públicas; y al mismo tiempo parecería no atender a una visión matemática del mundo, sino a la resultante de un ensamblaje convencional, ya que de alguna

²¹ Eco, Umberto. Op.cit. *La estructura ausente*. Págs. 69-71

²² Saussure, F. de. *Curso de Lingüística General*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1971.

²³ Según este último planteamiento la convencionalidad coqueteará con las impresiones de la exterioridad, relacionándolas con las diferencias sociales.

manera los sentidos del mundo se van a construir a través de una actividad humana, trazada en el interior del lenguaje. Lo convencional será humano, pero sólo lo humano podrá garantizar la realidad del lenguaje, incluso más allá de los propios controles de la semiología.

El volver a sacar a la luz el origen del lenguaje es encontrar el momento primitivo en que era pura designación. Y por ello debe explicarse, a la vez, su arbitrariedad (ya que lo que designa puede ser tan diferente de lo que muestra, como un gesto del objeto al que tiende) y su profunda relación con lo que nombra (ya que tal sílaba o tal palabra se han elegido siempre para designar tal cosa). El análisis del lenguaje de acción responde a la primera exigencia, y el estudio de las raíces a la segunda. Pero no se oponen entre sí, como en el Cratilo la explicación por la "naturaleza" y la explicación por la "ley"; por el contrario, son absolutamente indispensables una a otra, ya que la primera da cuenta de la sustitución de lo designado por el signo y la segunda justifica el poder permanente de designación de este signo.²⁴

En ese sentido, la semiología apunta a una limitación de las palabras; el mundo es lo reflejado en ellas, pero éstas no pueden ir más allá de sí mismas; sólo a partir de su discursividad podrán recuperarse y decir más de lo que dicen. La convencionalidad es un imposible más allá del lenguaje que debe complementarse con más lenguaje, y un desbordamiento y una amenaza constante que la obligan a recrearse desde afuera.

¿Que es el sentido de una proposición? Es una pregunta a la que sólo puede responderse con otra proposición. La nueva proposición dice el sentido de la primera, pero no el suyo, que sólo puede ser esclarecido en una tercera, y así hasta el infinito... No es diferente con las palabras: el sentido de una contiene a la otra y así el diccionario nos conduce indefinidamente de palabra en palabra por un laberinto semántico sin salida, y sin entregarnos jamás una sola de esas cosas que se supone designadas por las palabras.²⁵ No podemos hallar el sentido fuera del lenguaje (en los cuerpos o en los hechos) pero tampoco dentro de él (en sus sistemas de significación o en sus usuarios).²⁶

2.2.1.2 La semiología como reestructuración

Podemos datar el nacimiento de la Semiología Moderna en 1916, con el *Curso de Lingüística General* de Saussure. Saussure abre la lengua a la Sociología, haciendo de ella un sistema de signos sociales, y, al mismo tiempo deja a la palabra el papel del proceso, un proceso con sentido social que renueva las ideas, cobrando sentido en la comunicación; la evolución y la estabilidad de la lengua pasan por la sociedad. Saussure elabora un nuevo objeto del lenguaje, haciendo de éste un

²⁴ Foucault, M. Op.cit. *Las palabras y las cosas*. Págs. 109-110.

²⁵ Pardo, José Luis. Deleuze: *Violentar el pensamiento*. Editorial Cincel. Madrid, 1990. Pág. 94

²⁶ Pardo, José Luis. *Ibidem*. Pág. 98

principio productivo que tiene su sedimentación en la lengua y una articulación en la palabra. En la teoría del signo saussuriana un signo no es una etiqueta de un objeto; un signo une un concepto con una imagen acústica (imagen fonológica); dos cosas psicológicas pero no simplemente privadas, dos cosas socializadas pero no simplemente esenciales. Saussure se desinteresa tanto de la tradición escéptica y sofística (lenguaje *Humpty-Dumpty*), como de la tradición referencial (ontología de la realidad externa o interna) y establece unas características del signo que tienen relación con una especie de empirismo social positivo (una nueva formulación del binomio Cratilo-Hermógenes que no se soluciona ontológicamente):

- 1) Arbitrariedad: La relación fonológica entre significante y significado no es motivada, el significante no cobra su forma con el significado, la teoría de las onomatopeyas es falsa: sobre una masa amorfa de contenidos, de pensamiento, y con una masa amorfa de sonidos, la lengua recorta los conceptos y empareja sonidos a través de signos. Sobre significados aparentemente constantes, y suponiendo una uniformidad del mundo social, la lengua articula y crea pequeñas porciones de significado en los fonemas. La arbitrariedad vendría dada por cómo los grupos se organizan convencionalmente en torno a unos conjuntos de signos; por cómo, ante todo tipo de atribución privada, la sociedad crea una posibilidad de comunicación entre los hablantes, una arbitrariedad que significa una puesta en común en la interpretación de la realidad, concebida como herramienta.
- 2) Linealidad: El signo se desarrolla en el tiempo; la lengua tiene una evolución, como tiene una evolución la sociedad, pero en esa evolución los lazos y los cambios vienen dados como prolongaciones, creando una uniformidad lineal y una sincronía histórica. La diacronía se transforma en sincronía; los cambios sociales conllevan una posterior consensuación.
- 3) Interrelacionalidad del signo: El signo no existe aislado, no se puede constituir una jerarquía, sólo existe en relación al sistema (las convenciones se apoyan unas en otras), su sentido es su posición respecto a otros signos. No hay un valor positivo del signo, sólo en el sentido de sus relaciones diferenciales.
- 4) En el signo se puede intercambiar: a) el significante con el significado, b) un significante con un significante de otra lengua (la lengua es el punto de intersección, por ello es en el sistema donde la propia lengua se encuentra y se enreda). La lengua es una forma, no una sustancia, y, hecha de diferencias y oposiciones, posibilita que un signo se pueda cambiar con otro del mismo valor, sin modificar el significado, tomando sólo las diferencias (no el hipotético valor positivo y aislado del sistema).

Será Hjelmslev en 1943, en sus *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* ²⁷, quien terminará por revolucionar la semiología; su finalidad es la de despsicologizar el significado, sacarlo de sus recipientes mentales positivistas. Por medio de funciones matemáticas [$x = f(a)$] toma la noción de signo de Saussure y la actualiza, aproximándola a un nivel todavía más convencional: el signo es una función (relación) entre una expresión y un contenido, cuyo punto de gravedad no son las ideas (aunque éstas sean convencionales), sino una función en la que sus componentes se extienden más allá de lo mental, hacia una dinámica de intercambio social, constantemente partida y reconstruida en formas que interactúan como simples herramientas. Esta formulación presenta una propuesta que permite explicar mejor la evolución o el cambio de la lengua en el tiempo, y sus correspondientes variantes grupales, salvando las caídas en el sincronismo idealista de Saussure (con ello nos introducimos además en la cercanía con la materia Cratílea de la que hablábamos antes; una interacción entre la sociedad y su percepción que analizaremos en el próximo capítulo). El cambio y evoluciones de una lengua se produce por la interacción de dos ejes: paradigmático y sintagmático (una dinámica lengua-habla ya estructurada), y en este movimiento se producen los cambios y diferencias entre las funciones de expresión y contenido. Hjelmslev usa una *matemática llena de convencionalismo frente a los restos de platonismo* que estaban presentes en Saussure; los conceptos no son ya tanto ideas como combinaciones abiertas, que no pueden agotar la materia ni la convencionalidad de los hablantes, sino girar alrededor de ellas. Hjelmslev establece nuevas características para el lenguaje semiológico:

- 1) Estructura en 2 planos desdoblados en otros dos (Expresión / contenido ; Forma / materia).

En la materia informe de la que hablaba Saussure se detecta una forma. No sólo hay materia de la expresión y materia del contenido (unidad); el sistema lingüístico es un molde (los objetos sólo forman parte del lenguaje en cuanto que son tomados por la lengua y entran en el sistema, la materia es la misma antes y después de que intervengan las distinciones lingüísticas, pero la lengua recorta la materia de diversas formas). A una materia de la expresión y del contenido le corresponden una forma de la expresión y una forma del contenido. Esa es la posibilidad de intercambio social y discursivo (y la modestia lingüística); la dicotomía expresión y contenido se puede descomponer en sus correspondientes formas, como la materia, aunque esto suponga no llegar inequívocamente al sentido. A su vez, el intercambio signico se produce a

²⁷ Hjelmslev, L. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Gredos, Madrid, 1974.

través de esas formas que implícitamente llevan una materia; finalmente la materia siempre es una forma multívoca.

2.) Estructura en 2 ejes o dimensiones (paradigmático y sintagmático).

En el sistema se da la interacción entre dos ejes: paradigmático y sintagmático. La lengua, o sistema, es el paradigma; el sintagma es una combinación de elementos tomado del sistema, constituido por palabras. La dimensión paradigmática es *in absentia*, en una serie asociativa, y la dimensión sintagmática se caracteriza por la presencia: el sintagma se construiría a la manera como pulsamos las teclas de un teléfono, pulsamos cifras y obtenemos un sintagma; un sintagma es una sucesión, una selección de formas, según las posibilidades del paradigma (fonemas -dígitos- o morfemas -unidades mínimas de significado-), éstas construyen sentido a base de sus permanentes interacciones sígnicas (incluidas las que se producen con otros sistemas).

3) Carácter de conmutación.

La conmutación es una correlación que permite hacer un cambio de unidades, produciendo cambios de significado. Si todos los elementos se pueden cambiar sin variar el significado no hay conmutación y por lo tanto no hay un lenguaje. La conmutación sirve para recomponer el sistema hallando las invariantes, ya que los signos tienen unas relaciones.

4) Carácter de no conformidad entre plano de la expresión y plano del contenido.

Una característica del lenguaje semiótico es la no existencia de una conformidad total entre el plano sémico y el fonémico. Hay mas posibilidad de crear significados que sonidos en una gama infinita de combinaciones; una misma sustancia sonora se puede sustituir por otra sustancia apropiada, sin que ello distorsione el lenguaje, garantizando las variantes de las lenguas y del habla y haciendo que un mismo sistema de contenido puede servir a sistemas de expresión diferentes.

5) Analizabilidad del sistema.

Debe poder darse una posibilidad de cálculo de las relaciones existentes entre los elementos del sistema. El sistema es prioritario en relación a los elementos; las partes sólo se pueden explicar en relación al todo, por ello las propiedades de los elementos vienen dadas por sus relaciones en el sistema.

2.2.1.3 La estructura y el problema de la lengua.

Una de las ideas básicas de las que, inevitablemente, debe partir la semiología para organizar su funcionamiento es la idea de sistema o estructura. Esto ya estaba claro en Saussure. La lingüística estructural pretende dar canalización a la idea de sistema, partiendo de que el conocimiento del mundo es una configuración ordenada de signos, y suponiendo por tanto la existencia de estructuras cerradas, estructuras que serán estables en relación al continuo.

Esta concepción consiste en considerar los fenómenos no ya como una suma de elementos a los que ante todo hay que aislar, analizar, disecar, sino como conjuntos que constituyen unidades autónomas, manifiestan una solidaridad interna y tienen leyes propias. De aquí se sigue que la manera de ser de cada elemento depende de la estructura del conjunto y de las leyes que lo rigen

28

Será en ésta construcción donde se solidificará la hipótesis de una entidad cerrada: la lengua. Y esto, con carácter universal, a pesar de que dos lenguas cualesquiera no coincidan totalmente, aunque cada lengua tenga una diferente selección de realidades (la selección de un número extraordinario de variantes para el color blanco por parte de los esquimales es ya un ejemplo clásico).

Según la versión reduccionista, la lengua es vista como parte de un marco común de estructuración, aunque éste sea diferente a un mero condicionamiento natural; ésta era la propuesta con la que se encontró Lyons en la hipótesis *Berlin e Clay*²⁹. Según ésta hipótesis, hecha en forma de estudio estadístico, existe una generalidad en todas las selecciones perceptivas del color, generalidad evolutiva para todas las lenguas; y según ella el ejemplo de los esquimales se explicaría como una muestra del nivel de complejidad de las lenguas, como ejemplo de una gradación cultural. A partir de esto es posible, estableciendo los límites de complejidad de cada lengua, decir que todos los sujetos perciben o convencionalizan finalmente lo mismo, concluyendo que la materia, o la naturaleza, determina en cierto modo aquello que se conoce, implicando al conocimiento o condicionando los signos en niveles de complejidad. Lyons indica que, aun admitiendo que el punto focal sea el mismo, junto a la subestructura focal hay una superestructura cultural que marca el orden en el continuo del color, y que esta superestructura cultural es funcional a la sociedad, no sólo distincional; no es una variante sino una especificidad concreta.

²⁸ Benveniste, E. "El estructuralismo". En: *Sentidos y usos del término estructura en las ciencias del hombre*. VV.AA. Paidós, Buenos Aires, 1978. Pág. 37.

²⁹ Lyons, J. *Lenguaje, significado y contexto*. Editorial Paidós, Barcelona. 1981.

Según esta réplica de Lyons la estructura de las costumbres, las tendencias del ser humano, hacen que ciertos colores sean mas sistematizados que otros, en función a las necesidades de cada grupo cultural, permitiendo que la sociedad se organice culturalmente en torno a estos y a su consiguiente comunicación intergrupala. Por ejemplo, el rojo se puede identificar con la sangre en la medida que tenemos una experiencia general de la sangre, y por lo tanto el rojo sangre puede ser un prototipo de rojo; es la cultura la que alarga la significación con aquellas cosas que son necesarias para la sistematización de un código general, publico y comunicable: a nivel general es común el rojo, pero sólo a partir de la importancia cultural (para una sociedad) de la sangre.

Sí pudiésemos hacer investigaciones lo suficientemente detalladas, encontraríamos que no hay dos individuos que compartan exactamente la misma lengua en este sentido, ni siquiera mellizos idénticos que hubieran crecido en el mismo ambiente social. Dos individuos pueden comunicarse en la medida en que sus lenguas se parecen lo suficiente ³⁰.

Para la constitución de una lengua debe haber un depósito signico que conforme un catálogo de elementos susceptibles de ser recogidos para hablar, y un sistema de relaciones. Esto implica la determinación o posible concreción de un nivel paradigmático y de una relación entre lo dicho y el sistema, pero no imposibilita la contradicción. La primera semiología intenta salir del problema con una estructura cultural que anula lo caótico y contiene las subculturas. Intenta hacer una jerarquía con una serie de subespecies culturales que tendrían una matriz común, condensadora de los acontecimientos culturales y la diferencia entre ellos. Así, el pensar el mundo con otros lenguajes es neutralizado. Un cierto estructuralismo intentará condensar las fisuras de la opacidad atendiendo a un código cultural, basándose en la hegemonía de los códigos sociales preponderantes, en una dinámica de códigos o estructuras que permanecen temporalmente más o menos; en el fondo en el anclaje de un consenso histórico, antropológico o político. De esta manera el camino no queda despejado en cuanto a la creación de espejismos homogeneizantes y en cuanto al intento de localizar en último extremo la convención de las convenciones.

Podemos decir que una semiótica anclada en el estructuralismo, asume los problemas de la pluralidad de códigos, pero los reduce a un único texto, no admite reflexividad, se ha sustituido el artificio racional clásico por una especie de intersubjetividad consensuada. Pero si lengua es previa su previedad es

³⁰ Chomsky, Noam. *El lenguaje y los problemas del conocimiento*. Visor. Lingüística y conocimiento. Madrid 1992. Pág. 38.

constantemente sobrepasada; no hay necesidad de cierre final del lenguaje (de su indeterminación), sino una necesidad de ver cómo podemos decir algo de sucesivas maneras. El mundo es tangencial al lenguaje, pero éste no es opaco; los mensajes no remiten a un algo objetivo o definitivamente interno, sino a la práctica significativa.

Lo que las investigaciones sobre la comunicación descubren no es una estructura subyacente, sino la ausencia de estructura. Es el campo de un juego continuo. Lo que sobreviene en vez de la ambigua filosofía estructural es otra cosa. No sin razón, los que han deducido éstas conclusiones de la manera más rigurosa -y estamos pensando en Derrida y Foucault- no han afirmado nunca que fuesen estructuralistas... Si en el origen de toda comunicación, y por lo tanto de todo fenómeno cultural, hay un juego originario, este juego no puede definirse recurriendo a las categorías de la semiótica estructuralista. Entra en crisis, por ejemplo, la misma noción de código. Esto quiere decir que en la raíz de toda comunicación posible no hay un Código, sino la ausencia de toda clase de código.³¹

Dentro de las suposiciones que legitiman la circulación de verdad en los discursos, el consenso social será el que regule lo que se debe decir y lo que no se debe decir. La intertextualidad está latente, pero se hará de la lengua la puerta de cierre del campo, intentando ver sólo las regularidades existentes. Los límites de creación de realidad van a estar pretendidamente entre unos márgenes, dados en el marco genérico del hablar y del pensar dentro de una lengua; el propio de la lengua en la que hablamos. El hecho de que en la flexión se genere esa macroestructura no quiere decir que predetermine todo el espectro de lo significable; estará, por un lado, atravesada por una organización, pero por otro lado modificará sus márgenes difusos en la medida en que se generen movimientos dentro de ella; la lengua será la convención de las convenciones, pero su generalidad sólo tendrá una relevancia parcial, será un medio ambiente indefinido de la realidad; será, a pesar de todo, una estructura difusa y sin conciencia de márgenes. La estructura, en palabras de Eco, es una estructura ausente, está presente en cuanto que nos encontramos con que las ideas son compartidas con otros sujetos, otras culturas, a través de un intercambio o un extrañamiento social, pero está ausente en cuanto a que la reflexividad del discurso la disloca permanentemente, al interactuar con ella.

a) En una determinada cultura pueden existir campos semánticos contradictorios... b) una misma unidad cultural puede -dentro de una misma cultura- formar parte de campos semánticos complementarios c) en una misma cultura un campo semántico puede deshacerse con gran facilidad y reestructurarse en un nuevo campo.³²

³¹ Eco, Umberto. Op.cit. *La estructura Ausente*. Pág. 384

³² Eco, Umberto. Ibídem. Pág.101

Puede considerarse que a cada sistema de los significantes (léxicos) corresponde en el plano de los significados un cuerpo de prácticas y de técnicas; estos cuerpos de significados implican, por parte de los consumidores de sistemas (es decir, de los lectores), saberes diferentes según diferencias de cultura), lo que explica que una misma lexia (o gran unidad de lectura) pueda ser descifrada de manera distinta según los individuos, sin que por eso dejen de pertenecer a una misma lengua; varios léxicos -y por consiguiente varios cuerpos de significados- pueden coexistir en un mismo individuo, determinando en cada uno lecturas más o menos profundas.³³

El lenguaje, en última instancia, remite a la arbitrariedad del lenguaje, por ello cualquier introducción de sentido en esa red pasa a coserse en ella sin escaparse a una configuración arbitraria, creando concretas formaciones de signos, pero no específicamente acabables. El lenguaje esta compuesto (semánticamente hablando) por un sistema de interrelaciones no homogéneas que se desarrollan en intertextualidad, pero que no pueden reducirse a una escala jerárquica, u ordenarse de mayor a menor generalidad.

2.2.1.4 La gramática generativa.

En estrecha relación con un tipo de estructuralismo, y en su regreso a un tipo de paradigma cerrado, la problemática no viene sólo predeterminada por la lingüística; en su apoyo se adhirió también en los años 50 una psicología que intentó legitimar la validez de esa estructura cerrada de la lengua: la *Psicología Generativa* de Chomsky. El objetivo es justificar una estrecha relación entre sistema y discurso; en último extremo la jerarquización puede tener sentido. Chomsky plantea que el paradigma puede tener alguna preponderancia directa (al menos en el plano de las reglas) sobre el nivel sintagmático. Va a afirmar que existe una estructura innata que determina, desde el nivel de una estructura profunda (sistema), una concreta estructuración del lenguaje, problematizando su propia variabilidad convencional.

parece justificada la conclusión de que el principio de aplicación cíclica de las reglas fonológicas es un principio organizador innato de la gramática universal que se usa en la determinación del carácter de la experiencia lingüística y en la construcción de la gramática que constituye el conocimiento adquirido de una lengua ³⁴.

De esta manera, el mecanismo de selección y de construcción de frases contaría con un depósito uniforme y con unas reglas preestablecidas de sintaxis. Esta teoría señalaría, con variantes individuales, pero con una estructura genérica y de acuerdo con un concepto de lengua cerrado, una capacidad sintagmática innata en cada

³³ Barthes, Roland. *La aventura semiológica*. Paidós, Barcelona, 1990. Pág. 45.

³⁴ Chomsky, Noam. *Lenguaje y Entendimiento*. Seix Barral, Barcelona, 1986. Pág. 81

individuo. Chomsky intenta apuntalar la semiología estructuralista con su semántica generativa. Y no será hasta 1963, con Katz y Fodor y su Modelo KF, cuando se demuestre que la teoría generativa no llega tampoco a explicar totalmente el problema de las relaciones entre sistema y sintaxis. Según Katz y Fodor, si una misma construcción puede tener diversos significados, y dos construcciones pueden conducirnos a lo mismo, no puede existir un funcionamiento unívoco, ya que éste nos conduciría siempre por un mismo camino y según una misma forma; la gramática será posiblemente el resultado de un trabajo cultural siempre dependiente de las interacciones sociales, que introducirán nuevas formulaciones influyendo sobre lo ya establecido culturalmente. Igualmente, una gramática humana no puede conocer la totalidad del vasto e infinito universo de los sentidos (la enciclopedia) porque, para que eso fuera posible, debería estar presente en nosotros de forma platónica; el problema de la semántica generativista es, de nuevo, su límite externo (el conocimiento del mundo). En el lenguaje existe una tendencia a ordenar y a catalogar, una inercia a repetir las designaciones y a orientar las percepciones, pero ésto no se produce de forma constante, la estructura profunda se disloca a sí misma, no encuentra un fondo final porque es autorreflexiva. Y si, a pesar de todo, podemos crear y podemos reconocer el sentido que hay más allá de la estructura no es por ese más allá que nos invita a un nivel profundo y originario, sino porque partimos de lo que ya conocemos, de algo que nos permite reconocer formas nuevas, comparándolas con las anteriores a partir de nuestra imaginación. Es por ello también que somos capaces de interpretar lenguas diferentes a la nuestra y mensajes estéticos ambiguos y opacos; la gramática no nos remite a un nivel profundo de innatismo, sino a una discursividad sensible.

La teoría generativista, en suma, no puede explicar porqué se terminan diferenciando los componentes semánticos, y produciendo en la sintaxis enlaces no previstos por el sistema; en último extremo las operaciones se muestran como convencionalmente variables. El individuo no tiene una noción innata y acabada del mundo, va conociendo el mundo de manera temporal, con una vivencia dinámica de las relaciones entre signos; el individuo conoce, por decirlo así, en una enciclopedia, no en un diccionario. La reflexividad muestra la posibilidad lingüística de aprender cosas nuevas; y la gramática sólo podría explicar la competencia lingüística a partir de unas estrategias de selección de signos siempre en constante variación. Si se da una estructura profunda es sólo como efecto del pliegue de la estructura superficial. Todo es estructura superficial, pues si no fuera así, las estructuras de la literatura no

tendrían sentido. La semántica generativa no es una semántica, termina por ser una simple lexicología; por contra, una semántica interpretativa se debe proponer crear un sistema formalizado en el que sean intertextualizables todos sus elementos. La confusión de Chomsky viene dada por la indiferenciación entre un concepto de enciclopedia y de diccionario; el límite de la significación es la cultura, y ésta es más grande que un simple conocimiento de la lengua en forma diccionarioal. Un paradigma en forma enciclopédica indica que las organizaciones de los signos son contextuales y no lexicológicas; no poseemos la competencia de un signo por su definición en el vocabulario, sino por el campo semántico donde sabemos que funciona. La semántica generativa excluye el componente pragmático, y éste es demasiado grande para poder hablar de él como si de una serie de reglas sistematizadas y cerradas se tratara. *No se puede hablar de componente pragmático si no es recuperando la noción de enciclopedia.* Según la semántica KF la enciclopedia no es un vocabulario, sino un conjunto de reglas mucho más sofisticadas; cada regla asocia a un elemento lexical un significado, pero sin recurrir a una jerarquía o a una definición taxonómica, sino, por el contrario, haciendo que sus enlaces funcionen en una red unida por contextos.

2.3 SEMIÓTICA Y PRAGMÁTICA

La semiología supuso, para las teorías del conocer, un paso donde la producción lingüística pudiese ser considerada ya como convencional, un frente donde se contemplara sin reparos la presencia de una intervención humana, y social, en los procesos de significación. Sin embargo, a ella iba ligado también un cierto idealismo en las formas, un neoplatonismo de tipo convencional que podía negar, en último extremo, la variabilidad social inmersa en el lenguaje y la exterioridad sensible de las formas expresivas. La semiótica terminó por hacerse cargo de ese conjunto de problemas que conllevaban una subordinación directa del signo a la lengua, iniciando un giro sobre la concepción cerrada de la estructura. Será, no solo en relación con los planteamientos ya explicitados de *Hjemslev*, sino también en su interrelación con una pragmática ya desarrollada, de la mano de autores como *Ch.S.Peirce*, por ejemplo, con lo que la semiología dará paso ya a una semiótica, y cuyas aplicaciones podrán extenderse también a otros sistemas de signos que no sean los exclusivos de las lenguas naturales. Sociolingüística y sistemas no-verbales ayudarán, entonces, a extender el estudio semiológico a un lenguaje ya crítico consigo mismo.

El cambio operado en el sistema semiótico afecta, entonces, y en último extremo, a la transformación pragmática del concepto de signo, conformándose ya como un signo interpretativo, y como un signo que puede permitirnos aproximar el lenguaje a esa reflexividad que ya mencionábamos en 2.2.3.

2.3.1 El nivel paradigmático del lenguaje.

2.3.1.1 *El paradigma de la semiología y el hipertexto de la semiótica*

Después de la crítica a la noción de lengua con mayúsculas, que en términos generales ya hemos iniciado en 2.3, y continuando con el análisis de sus límites como estructura de relaciones entre signos, vamos a pasar a profundizar algo más en sus operaciones internas. El paso será estudiar la particular relación existente entre los signos del sistema, ver cómo están formadas sus arquitecturas, y acercarnos a su vez a los tipos de enlace y de ruptura que se producen. Con ello intentaremos despejar los cambios que opera la semiótica en el sistema. Para esto una de las piezas básicas a estudiar será el nivel del paradigma, que de alguna manera nutre de elementos a las operaciones de significación

Todo signo incluye o implica tres relaciones. En primer lugar, una relación interior, la que une su *significante a su significado*; luego dos relaciones exteriores: la primera es virtual, une el signo a la reserva específica de otros signos, de la que se le separa para insertarlo en el discurso; la segunda es actual, une el signo a los otros signos del enunciado que le preceden o le suceden...El segundo plano de relación implica la existencia, para cada signo, de una reserva o memoria organizada de formas de la que se distingue gracias a la menor diferencia necesaria y suficiente para operar un cambio de sentido...el rojo sólo significa la prohibición en cuanto se opone sistemáticamente al verde y al ámbar (es obvio que si no hubiera más color que el rojo, el rojo se opondría a la ausencia de color)...llamaremos pues a este segundo tipo de relación, relación paradigmática.³⁵

En la semiología la relación paradigmática va a predominar sobre la relación interior del signo, sobre su mismo proceso de significación, sacándole de su mera especificidad idealista, pero, a la postre, con un ligero paso en la generalización, se puede llegar a una noción de paradigma en la cual los signos sean cosidos en una red cerrada y altamente jerarquizada, en la que para generar sentido sólo se puedan realizar desplazamientos y sustituciones. La semiótica va a preocuparse de delimitar esos nudos y articulaciones de sentido, intentando no verlos como sucesiones o delimitaciones jerárquicas. Los signos, arbitrarios en sí mismos, crean una arquitectura dentro de procesos complejos y desiguales; los signos crean textos en

³⁵ Barthes, Roland. *Ensayos Críticos*. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1983. Págs. 247-248.

relación con un hipertexto inacabable y en continuo movimiento, señalando una importante diferencia entre el nivel paradigmático de la lingüística y el de la semiótica. En la semiótica el hipertexto va a ser relacionado con arquitecturas que cobran formas muy específicas, haciendo que los signos no sean reducibles unos a otros, sino sólo comparables y asociables. El paradigma es algo no totalmente compartimentado, es un almacén de signos no regidos por la identidad (ni tampoco por la diferencia), y que tiene la necesidad de un ensamblaje bastante versátil para significar, diferente al de una espacialización o delimitación previa de los signos. En último extremo identidad no se opone a diferencia sino que la supone como alteridad.

El concepto de Identidad, no definible, se opone al de alteridad (como "lo mismo" a "lo otro") que tampoco puede ser definido: en cambio la pareja, como tal, es interdefinible por la relación de presuposición recíproca y es indispensable para fundar una estructura elemental de la significación.³⁶

Los signos no tienen una posición en el sistema en función a su propia identidad, su posición viene dada por su relación con otros signos, y su identidad viene marcada precisamente por su alteridad frente al resto. Es el sistema en general el que se mueve y distensiona su estructura; si no fuera así no podrían combinarse los elementos, ni relacionarse unos con otros. La autorreferenciabilidad produce un depósito signico que contiene un conjunto de elementos inacabable, que no se pueden articular pretendiendo ser idénticos a sí mismos, ya que su base termina por ser interrelacional o intertextual. Asimismo, esta base interrelacional sólo produce un equilibrio inestable en el sistema, siendo éste el presupuesto base fundamental para sus movimientos y combinaciones.

Esta columna se encuentra en una relación real de contigüidad con las otras partes del edificio, el arquitrabe, por ejemplo (relación sintagmática) pero si esta columna es dórica, por ejemplo, suscita en nosotros la comparación con otros órdenes arquitectónicos... los dos planos están ligados de tal suerte que el sintagma no puede avanzar sino por sucesivas convocatorias a unidades nuevas fuera del plano asociativo³⁷.

Por ello, las operaciones de hablar y pensar (nivel sintagmático o discursivo) no se limitan a tomar elementos clasificados en una jerarquía, preestablecida por el paradigma, sino que constantemente están provocando relaciones muy diversas entre los elementos de la estructura. Hablar es entonces un juego de construcciones en interconexión recíproca; "claro" cobra sentido en relación a otro signo: "oscuro", y

³⁶ Greimas, A.J. - J. Courtes. *DICCIONARIO RAZONADO DE LA TEORÍA DEL LENGUAJE*. Editorial Gredos, Madrid, 1990. (Concepto: identidad).

³⁷ Barthes, Roland. *Op.cit. La aventura semiológica*. Pág. 55

ello en un determinado contexto (en otro contexto podrá cobrar sentido por otro signo, y así sucesivamente) cada uno de los signos está conectado con el resto de la enciclopedia; podemos llamar a esto intersignificación o intertextualidad. De esta manera, ésta constitución en red no constituye una jerarquía o *árbol de Porfirio*, como posiblemente pretendiera la lingüística; la red cobra la forma arbitraria de una estructura discontinua, en la cual cada nudo de significación encuentra un campo de contextos donde se relacionan los signos de muy diferentes maneras; las diferencias vienen detalladas por relaciones diferenciales, no por variaciones especiales de una identidad. Asimismo, esta intertextualidad no está cerrada a un mismo individuo, ni tan siquiera a toda la colectividad determinable de individuos; las posibilidades intertextuales se dan de una forma abierta, en un depósito virtual que constituye un diálogo con la realidad y con los otros, relacionándose con elementos hipertextuales potenciales.

Fuera del discurso las unidades tienen entre sí algo en común, se asocian en la memoria y forman de esta manera grupos en los que reinan las relaciones más diversas...cada grupo forma una serie mnémica virtual, un tesoro de la memoria; en cada serie, al contrario de lo que sucede en el nivel del sintagma, los términos están unidos *in absentia*.³⁸

2.3.2 El nivel sintagmático del lenguaje.

2.3.2.1 El habla y el discurso.

Los problemas para una articulación abierta del discurso no sólo van a venir planteados por la rigidez de una estructura previa e omnipotente, que dificulta las expresiones y las introducciones nuevas de sentido. El propio discurso va a venir a menudo a reforzar esa concepción estructural, a través de su propio funcionamiento *mecánico y literal*, descartando muchas de las posibles relaciones de la estructura, reforzando mecánicamente los tramos más simples y comunes. En lugar de un discurso rico y potencialmente relacional, abierto, nos podemos encontrar con una limitación clara en el propio catálogo de los textos. A pesar de que solo pueden formar parte -virtual- de una *enciclopedia*, en ocasiones los sintagmas reproducen ciegamente una estructura; atados a la claridad y a la exactitud de una semántica o una sintaxis ortodoxas, los discursos vuelven a alinearse con la generalización, convirtiendo las excepciones en anomalías o deformaciones de lo que debería ser un funcionamiento continuo.

³⁸ Barthes, Roland. *Ibidem*. Pág. 53

Pero es el discurso, precisamente, el que puede desbloquear esa imposibilidad de poner en movimiento las particularidades más íntimas de la lengua, y precisamente la palabra hecha sintagma es la que puede poner en marcha el funcionamiento del discurso, como dispositivo y práctica de las configuraciones posibles de la realidad. El discurso muestra las fisuras y se escapa a la generalización y a la normalización; no hay límites reales para su combinatoria, su único límite es la comunicabilidad, y será en ella donde podrá ponerse en juego la reflexividad.

Una de las contradicciones de la noción estrecha de paradigma en la lingüística estructural será la diversidad de fenómenos sintagmáticos con los que, a pesar de todo, va a tener que enfrentarse; estos producen una constante inestabilidad en el código cerrado de la lengua, sobre todo a la hora de entender las autorreferencias y las diversas connotaciones de los usos expresivos. Será la palabra, el *habla*, la que ponga de manifiesto las peculiaridades signícas del nivel paradigmático; el *habla* expresa las íntimas relaciones de los signos, su competencia intertextual; da movilidad y hace evolucionar una lengua, revela la imposibilidad de hacer que la lengua sea un cierre ontológico de la realidad. La palabra abre el discurso de una lengua clasificada o de una referencia incuestionable. Frente a la lengua, institución y sistema, el habla es esencialmente un acto individual de selección y actualización, que está constituido, ante todo, por las combinaciones por las cuales el sujeto hablante puede utilizar el código del lenguaje y expresar su pensamiento personal ³⁹. La Literatura, por ejemplo, aún siendo una disciplina recreativa y metafórica, cumple la función de mantener viva la capacidad racional, y de hacer que nuestras imágenes y significados sobre el mundo cobren otras dimensiones, rompiendo la hiperrealidad de la verdad y creando nuevas herramientas para medir las relaciones significativas.

Por ello es en el discurso, en último extremo, donde se abre la dimensión del lenguaje, o por contra, donde queda claramente manifiesta su redundancia. En el discurso se terminará por confundir el signo con un nombre, quedando reducida su intertextualidad a nada; ya sea por medio de la referencia, por medio de una verdad estructural, o incluso por medio de un uso del *habla* sobrevalorado, finalista y definitivo. El uso literal o metafísico del discurso perpetúa una estructura cerrada o inaugura nuevas estructuras cerradas. En este sentido, en el mero uso mecánico de los sintagmas se mantiene y reproduce todavía con variantes el problema clásico del

³⁹ Cfr. Barthes, Roland. *Ibidem*. Pág. 22

lenguaje, en su limitación y su imposibilidad de ser, en sus dificultades para transmitir, y en su ausencia de giros autorreferenciales; en ese sentido podemos hablar todavía de una complicidad de la semiología con el lenguaje clásico, aunque su vertiente incluya una convencionalización del lenguaje. El uso literal es incapaz de convertir a los signos en otra cosa que en meros referentes separados, o de evitar que las relaciones, derivadas sólo de su orden significativo, se constituyan ahora como verdad incuestionable, anudadas según relaciones jerárquicas. Incluso los giros extraños de sentido son reconvertidos en suplementos de su estructuración sistematizada

En el origen todo tenía un nombre -nombre propio o singular-. Después el nombre se vinculó a un solo elemento de esta cosa y se aplicó a todos los otros individuos que también le contenían: ya no es tal encina la que se nombra árbol, sino todo aquello que tiene, cuando menos, tronco y ramas...las palabras tienen su lugar no en el tiempo, sino en un espacio en el que pueden encontrar su sitio originario, desplazarse, volverse sobre sí mismas y desplegar lentamente toda una curva.⁴⁰ Puede decirse que es el nombre el que organiza todo el discurso clásico; hablar o escribir es decir las cosas o expresarse, no es jugar con el lenguaje, es encaminarse hacia el acto soberano de la denominación, ir, a través del lenguaje, justo hasta el lugar en que las cosas y las palabras se anudan en su esencia común y que permite darles un nombre. Pero este nombre, una vez enunciado, reabsorbe y borra todo el lenguaje que ha conducido hasta él o que se ha atravesado a fin de llegar a él...El nombre es el término del discurso. Y quizá toda la literatura clásica se aloja en este espacio, en este movimiento para alcanzar un nombre siempre dudoso, ya que mata, al agotarla, la posibilidad de hablar.⁴¹

Según este planteamiento, la semiótica no sólo ha tenido que operar sobre las concepciones del paradigma, sino relativizar también una articulación del discurso que lo devolvía (aunque fuera con las correcciones del habla) de nuevo a la lengua, haciendo de las variantes suplementos. El signo muere en el nombre, aunque haya nacido del uso práctico; pero el signo sólo puede vivir con otros signos, rearticulándose con otros signos; o se abre el lenguaje con más lenguaje o termina por ser hiperreal, vacío. El lenguaje es siempre interpretación, y esta arbitrariedad es la propia realidad del lenguaje, su riqueza generativa; la amnesia de esta arbitrariedad, a su vez, es la muerte del lenguaje, ya que convierte a los signos en cristales de realidad, y hace del lenguaje algo acabado e inexpressivo. *"Sobre las palabras ha recaído la tarea y el poder de representar el pensamiento, y el enigma de una palabra que es interpretada por un segundo lenguaje debe sustituir a la discursividad esencial de la representación"*. Por ello, el discurso, lejos de explotar todas las virtualidades de las múltiples relaciones entre signos, puede también

⁴⁰ Foucault, Michel. Op.cit. *Las palabras y las cosas*. Págs. 119-120

⁴¹ Foucault, Michel. Ibídem. Págs. 122-123

limitarse a reproducir esquemas repetidos, generando el propio espejismo de su autoimagen; pero si bien es en el sintagma donde el hablante sitúa un momento de estabilidad significativa (que la competencia establece como idóneo), el lenguaje habla para un momento de la significación, y tan sólo se puede considerar como el término donde el lenguaje contempla que ha dicho algo, que ha hablado.

Determinadas regularidades sintagmáticas, superficiales, no pueden elevarse a categorías universales, el discurso es esa selección de signos que estabiliza la intertextualidad en un tiempo concreto, pero según un contexto que le da validez. Para que la palabra tenga *Norte* el discurso debe reflexionar. En este sentido pragmática y discurso están unidos, y en este sentido, el campo de la pragmática del lenguaje (dedicado al estudio de las articulaciones individuales del lenguaje, de las peculiaridades de clase, grupo social, lugar geográfico o contexto de la expresión, y de otras especificidades psicológicas) aporta un serio material para contrastar con la semiología estructuralista ortodoxa. Podemos decir que la producción sintagmática no es la simple transcripción de una hipotética estructura lingüística, ni tan siquiera como forma de plasmación práctica de una serie de reglas universales; el discurso es un funcionamiento en crecimiento constante y en total relación con múltiples enlaces, que si bien muestran el efecto aparente de ordenación, no es por su pertenencia a un estado de cosas o de ideas preexistente, sino por su característica comunicativa, que muestra cómo una construcción contextual muy rica en continuidades, se condensa en una momentánea plasmación del significado.

2.3.3 La semiótica interpretativa

2.3.3.1 *La incorporación de la pragmática a la semiótica.*

El signo es caracterizado por su tendencia a la plurivocidad y por su capacidad de adaptación a contextos situacionales siempre nuevos y diversos; de ahí la fundamental importancia que tiene para las ciencias que se ocupan de los signos recurrir a modelos y metodologías que pongan en evidencia esta potencialidad, más que reconducir la multiplicidad de los fenómenos sýgnicos a esquemas monolíticos y unitarios. En la década de los 60 comienza a desarrollarse un nuevo modelo de signo, liberado finalmente de los presupuestos de la semiótica del código; se produce el paso a una semiótica que puede dar cuenta no sólo de la significación, o de una comunicación unidireccional, sino de la comunicación social, gracias a su apertura a

una concepción amplia, flexible y crítica de la categoría de signo⁴². Umberto Eco intenta hacer una articulación o superación de la semiótica estructuralista y de sus apoyos en la semántica generativa, dirigiéndose a una semiótica interpretativa o pragmática.

la interpretación de un texto depende también de ciertos factores pragmáticos y que, por consiguiente, no cabe abordar un texto a partir de una pragmática de la oración que funcione sobre bases puramente sintácticas y semánticas.⁴³

La semiótica pragmática hace una traslación importante de la significación del signo al campo del discurso abierto, estableciendo así una unión entre interpretación y sintaxis; la semántica quedará relacionada con su contextualización pragmática. En una semiótica interpretativa los contextos operan como núcleo fundamental en la cohesión textual, haciendo que la variabilidad pragmática quede funcionalizada en el interior del sistema.

Desde John Stuart Mill ⁴⁴ la Filosofía del Lenguaje consideraba el sentido de dos maneras: unívoco, en cuanto a la denotación, y plurívoco, en cuanto a la connotación; ambas, no obstante, articuladas jerárquicamente por la utilidad positiva de la denotación. Mill hizo de la connotación una propiedad positiva del objeto (nominalizando las particularidades empíricas de éste), haciéndola depender de una denotación (una clase ideal: "árbol") que se extraía inductivamente de sus particularidades. Así, las propiedades formaban parte de la clase, pero sólo de forma accesoria, funcionalmente. Ya a finales del siglo XIX, Frege⁴⁵ planteó el problema de forma novedosa, separando sentido (denotación y connotación) y referencia; el sentido podía ser tanto una palabra como una expresión (Ulises o el maestro de Alejandro Magno); así, por ejemplo, lucero matutino y lucero vespertino eran modos de decir con sentido de Venus. Pero ambos dependían de una referencia, que organizaba en una jerarquía sus propias denotaciones; el sentido más ajustado de la expresión era el más ajustado a la referencia, la multiplicidad de sentidos era contemplada, pero puesta en un plano de equivalencia. Las dos fórmulas situaban las connotaciones como meras variantes suplementarias de la referencia o de la generalidad, siendo admitidas pero subsumidas como especies de un concepto general; los sentidos podían ser verdaderos pero sólo porque eran formas diferentes de decir sobre lo mismo.

⁴² Eco, Umberto. *Trattato di Semiótica Generale*. Bompiani, Milano, 1975.

⁴³ Eco, Umberto. *Lector in Fábula*. Editorial Lumen, Barcelona, 1987. Pág. 24

⁴⁴ Mill, John Stuart. *Sistema de Lógica: Inductiva y deductiva*. Daniel Jorro Editor, Madrid, 1917.

⁴⁵ Frege, Gottlob Frege. *Estudios sobre semántica*. Orbis, Barcelona, 1984.

En la semiología de influencia saussuriana esta contextualización va a ser retomada, aunque en su caso la objetividad dependerá ya de una jerarquía lingüística, de un uso convencional rigurosamente estructurado.

Será la obra de *Ch.S.Peirce* ⁴⁶, frente a estos planteamientos, la que ayudará a los semióticos más ávidos a transformar el problema, sirviendo de pauta para esa transición pragmática de la semiología a la semiótica. Para Peirce un signo es algo que sustituye a otra cosa, sustituye un aspecto del objeto, no el objeto entero, y este aspecto viene dado por un interpretante, por un mediador entre la realidad y el lenguaje; el sentido es sólo una hipótesis de la realidad, no su doble. La noción de contexto esta ligada a la noción de interpretante, ya que cualquier término puede emitirse en cualquier contexto por las propias virtualidades de la yuxtaposición espacial o temporal. Una circunstancia provoca un contexto que se refleja discursivamente según un interpretante. Esta será más o menos la idea de la que parta la semiótica pragmática

todas las observaciones precedentes nos inducen, pues, a replantear la noción de interpretante y considerarla no sólo como categoría de una teoría semántica, sino también como categoría de una semiótica que incluye entre sus ramas a la pragmática ⁴⁷

El interpretante estará en lugar del signo semiológico. El interpretante se convierte así en el signo que incorpora nuevas capacidades semióticas. El signo interpretante no responde nunca exactamente al signo precedente, no está fundado sobre la noción de equivalencia entre un signo y el otro. El signo interpretante se funda más bien sobre una idea de alteridad en la cadena abierta de signos, en el reenvío al infinito de un signo interpretado a un signo interpretante, y así sucesivamente. Si el signo ecuacional atribuye a cada palabra una definición equivalente, y tiene el carácter de diccionario, la semiótica del texto apostará por una semántica del tipo enciclopédico; una *enciclopedia* que se presentará como alternativa a la rigidez de la estructura, abriendo la cerrazón del código. Según Peirce, la posibilidad de hablar de un objeto concreto (referente clásico) puede determinar en alguna medida al signo, pero no pudiendo llegar a ser finalmente más que un interpretante, el signo terminará siendo una representación análoga a su denotación, haciendo que el proceso designativo sea tan sólo un juego infinito de representaciones, un proceso de semiosis ilimitada. El objeto inmediato (la denotación) será siempre representado por un signo interpretante que la explica, y su hipotética fijación de sentido será tan sólo un

⁴⁶ Peirce, Ch.S. *Collected Papers*. Harvard University Press, Cambridge, 1958-60.

⁴⁷ Eco, Umberto. *Op.cit. Lector in Fábula*. Pág. 65

momento en la interpretación. El objeto dinámico (la referencia en la filosofía del lenguaje) será extendida por Peirce al infinito de la cognoscibilidad representativa, a una abstracción que no ha lugar porque es indecible, a un interpretante lógico final que sólo es conseguible después de haber recorrido toda la enciclopedia, cosa bastante improbable de realizar.

Viendo, así, la variación de un sistema cerrado a otro relativamente abierto podemos ver como se puede pasar de una semiología en forma de diccionario a una semiótica en forma de enciclopedia, el paso de la lingüística a la pragmática.

Este conjunto de rasgos semánticos esta destinado a crecer a medida que se va expandiendo nuestro conocimiento de los objetos; el rhema atrae como un imán todos los rasgos nuevos que el proceso de conocimiento le atribuye... el cuerpo de los símbolos cambia lentamente pero su significado crece de modo inexorable, incorpora nuevos elementos y suprime los viejos.⁴⁸ Las teorías de segunda generación tratan de construir un análisis semántico que analice los términos aislados como sistemas de instrucciones orientadas hacia el texto. Para esto es evidente que esas teorías deben pasar de un análisis en forma de diccionario a uno en forma de enciclopedia.⁴⁹

2.3.3.2 Los juegos de lenguaje

No podemos ver entonces, siguiendo nuestro planteamiento, el establecimiento de un discurso, o la operación de significación de los signos, si no es como un *juego de lenguaje*⁵⁰. La intertextualidad de los signos, condensada en un proceso de escritura, nos remite a los discursos o códigos, pero su convencionalidad nos reenvía a los juegos de lenguaje. Operar con un código o discurso es hacer un juego de realidad, establecer un espacio donde se representa un juego de lenguaje, un campo donde los signos se han estabilizado sólo de manera contextual. Estas formas, lejos de ser unívocas o genéricas (frente a un referente o una estructura) pueden desenvolverse de una manera más o menos abierta (aunque no siempre lo hagan y conviertan el juego en un juego cerrado). Los juegos sólo tienen validez dentro del núcleo de un convenio, más o menos explícito o desigual, en el uso de sus reglas y categorías. Pero, en relación a su exterioridad, están en contacto con el mismo desenvolverse del discurso, y en último extremo, sólo estabilizan su pertinencia tras un proceso de selección, en el diálogo o interacción con otros hablantes, que, no obstante, poseen claves incógnitas de intertextualidad, y relaciones con otros discursos; el lenguaje se estabiliza, pero tiene también sus contigüidades. La relación

⁴⁸ Eco, Umberto. *Ibidem*. Pág. 51

⁴⁹ Eco, Umberto. *Ibidem*. Pág. 27

⁵⁰ Wittgenstein, Ludwig. Op.cit. *Investigaciones lógicas*.

entre discursos queda temporalmente reestructurada, a través de un lenguaje común, un juego de lenguaje común; una estabilidad de significado que va a venir de la mano de un acercamiento de los horizontes de significación, de un acercamiento de la competencia intertextual. Pero, por eso, el hecho de hablar dentro de un juego de lenguaje implica también un proceso situacional, un proceso en el que, cuando la palabra encuentra su salida, el juego de lenguaje termina por romperse; porque es simplemente un juego.

Esta es la idea que aportó el segundo Wittgenstein a la semiótica, desde el arraigo que cobraron sus *juegos de lenguaje* en la joven Filosofía Pragmática. Wittgenstein criticó las tesis clásicas del significado (incluso las propias del *Tractatus*, basadas en la figura). Sobre la base de que la misma comprensión del lenguaje no está en la relación figurativa, sino en la objetividad y publicidad de los usos lingüísticos, Wittgenstein rompía la superstición de que en el lenguaje hay una esencia oculta que el análisis descubre, ya sea en forma de esencias o en forma de referencias, porque el lenguaje no tiene otra realidad que sus usos, variados y múltiples. Cuestión en la que la mayoría de las teorías semióticas o textuales están de acuerdo, al mantener que la coherencia pragmática interna es tal vez el elemento constitutivo más importante para la interpretación de un texto,

la coherencia pertenece a la comprensión y a la interpretación que el lector hace del texto. Ahora bien, la interpretación del texto por parte del lector está sujeta no sólo a la recuperación de la información semántica que el texto posee, sino también a la introducción de todos aquellos elementos de lectura que el sujeto puede poseer, incluidos dentro de lo que hemos llamado competencia textual: desde el supuesto sociocultural o ideológico, los sistemas de creencias, las estructuras pasionales...⁵¹

No hay, propiamente, una relación entre la lengua y el significado, si no es en conjunción con los contextos discursivos, en la intertextualidad del propio eje paradigmático. Al considerar las realidades como convenciones culturales, podemos pensar que las consiguientes aperturas de significado se van a realizar entre hablantes, que interactúan con el mundo y con otros hablantes, en un contexto en el que el mundo y el lenguaje no son ni totalmente privados ni totalmente públicos. Podemos decir, así, que en la creación de realidades, va a tener un papel importante la configuración del mundo producida por el cruce de discursos. Por ello, la verdad de un significado va a estar dada en la relación de los hablantes con sus constituciones de realidad; el discurso, el texto y los juegos de lenguaje van a estar relacionados

⁵¹ Lozano, Jorge et alía. *Análisis del discurso, hacia una semiótica de la interacción textual*. Cátedra. 1993. Madrid. Pág. 27.

con la interacción social, y el discurso tendrá consecuentemente un acercamiento real a la reflexividad del sujeto.

Una variedad específica de sistema óntico lógico reviste especial importancia, por ser característico de los sistemas vivos... los sistemas de este tipo interpretan el medio que les rodea... En ese proceso de interpretación tales sistemas producen y reproducen sentido; por lo cual su realidad no puede captarse asumiendo el presupuesto de clausura distincional tal y como se hace al caracterizar un sistema puramente físico... Esa reflexión consiste en la interferencia entre la forma epistémica con la que el sujeto trata de objetivizar la actividad del sistema objeto y la forma epistémica idiosincrásica con la que ese sistema trata a su vez de objetivizar su medio... En esas circunstancias el sujeto no puede simplemente describir el sistema objeto en los términos de un marco distincional cerrado: tiene que adoptar una actitud de apertura distincional con el propósito de entender el sentido generado y regenerado por ese sistema, entrando así en una dinámica hermenéutica.⁵²

2.4 LA ESCRITURA ALFABÉTICA

La puesta en juego del lenguaje viene dada en su nivel sintagmático. Este nivel de la sintaxis se materializa a través de diferentes formas expresivas, desde la simple oralidad de la palabra hasta formas más o menos complejas de escritura. En términos generales, la expresión se construye desde un lenguaje que utiliza un código y unos signos, pero ese lenguaje viene a explicitar además unos contenidos muy diversos y unas interpretaciones de la realidad muy diferentes, surgidas al poner en funcionamiento las combinatorias expresivas. Indudablemente, este funcionamiento de la palabra o de la expresión gráfica no se hace al azar, se realiza sobre la base de ese sistema de convenciones y valores socialmente presupuesto, pero el *habla* pone de manifiesto un acto individual de selección y actualización, acto con el que se producen una serie de intercambios con los interlocutores sociales. Así, si el uso de las expresiones podrá producir distorsiones, producirá también una estabilidad interpretativa en el conjunto del sistema, gracias a la comunicabilidad de sus usos; una estabilidad interpretativa que se manifiesta no sólo como comunicación fáctica sino en cuanto a su potencialidad comunicativa. Existe así un coeficiente de diferenciación entre lengua y habla que termina por converger en la interpretabilidad comunicativa; a menor dificultad en la interpretación, mayor redundancia; a mayor dificultad menor literalidad y mayor diversidad.

⁵² Navarro, Pablo. "Sistemas reflexivos". Op.cit. En: Extractos de Jesús Ibañez. NUEVOS AVANCES EN LA INVESTIGACIÓN SOCIAL. Págs. 53-54

Hacer uso del habla es crear un texto, relativamente independiente en relación con la lengua; el texto se constituye como *una unidad discursiva que se manifiesta como un todo estructurado e indivisible de significación que puede ser actualizado por un lector o destinatario*⁵³. En términos sintácticos sería un lugar de encuentro de elementos independientes, que pueden proceder de sistemas diferentes, y que se asocian a través de una correlación codificada transitoria; un espacio que, incluso en los casos más extraordinarios de ambigüedad, deja rastros del origen de su construcción, y que, igualmente, es reconocible por su carácter de interpretación. El sentido no se produce por la suma de significados parciales de los signos que lo componen sino a través de su funcionamiento textual. Vamos a tratar de explicitar en este epígrafe esa variabilidad en las formas expresivas más básicas, aquellas que se relacionan con el lenguaje verbal, y cuyo uso del *habla* podemos decir que es común a todos los actores de la comunicación.

2.4.1 Del sintagma a la literatura.

2.4.1.1 Oralidad-escritura.

Comencemos con el comentario de las virtudes y vicios de los textos. En la tradición clásica se le dio más importancia al uso fónico de la palabra que al uso escrito; desde luego, ambos poseen una articulación sintagmática, en forma de *habla*, que los hace construir selecciones muy particulares, pero, desde la antigüedad pareció que lo oral era más fiel a los principios, en la medida que su misma dimensión cercana al diálogo permitía el retorno, o la reorientación, a su base original -a la base de la lengua, en términos semiológicos; o, más propiamente, a la base de la memoria, en sus mismos términos metafísicos-. Por contra, la escritura, en su dimensión constructiva y solitaria, parecía devenir por caminos bastante lejanos a lo nombrado.

Haciendo una lectura, un tanto rápida, del *Fedro* de Platón⁵⁴, el valor de lo oral estaba relacionado con lo interno de la significación y la memoria, encontrando un momento de anclaje que por el contrario la escritura no poseía, ya que se alejaba de la verdad esencial. En efecto, en el lenguaje oral tiene mucha importancia la presencia, lo actual, la intervención del interlocutor para fijar la realidad, siempre en relación con la llegada a ese acuerdo en el punto verbal "abstracto" de los interlocutores. En la escritura, por contra, la espacialidad se diferenciará de la

⁵³ Vilches, Lorenzo. *Lectura de la imagen*, Paidós, Barcelona, 1992. Pág. 39

⁵⁴ Platón. *Fedro*. Gredos, Madrid, 1988.

actualidad oral, el autor del texto sustituirá su propia presencia física, y la de su interlocutor, por algo externo; se pasará de un lenguaje que converge en lo memorístico a un lenguaje que circula en las palabras espacialmente configuradas. Parecería que el texto, más que *Pharmakon*, es medicina del olvido, al grabarse sólo en la piel del espacio. Pero la soledad del texto escrito convoca también formas de conocimiento que pueden volver a lo originario (y no exclusivamente distorsionar lo establecido y sistematizado por la memoria), la escritura puede anclar los textos, fijarlos y sobrepasar la decadencia de su propio tiempo, la escritura puede resistir a la propia memoria de sus pobladores, restituyendo el texto a su pasado.

La polémica de la oralidad y la escritura es muy antigua, nace con una posición crítica ante la última, basándose en que su mero uso puede fomentar el olvido o la inautenticidad, frente a las realidades naturales de la oralidad, que se realizan siempre en presencia de interlocutor. Y así, en el lenguaje escrito no hay una correspondencia directa entre el decir y lo dicho, ni tan siquiera recurso a un interlocutor que haga efectivo el lenguaje, no hay un inmediato mundo común de referencias, hay tiempos distintos. Mientras que la voz procede de la misma naturaleza y necesita siempre de la persona que lo articula, la escritura logra un grado tal de independencia que puede existir desde sí misma. Pero también por ello, todo acto de escritura es una potencialidad que se actualizará en diferido, reactivando fácilmente a ese posible, diverso y distante lector al que tendrá que dirigirse, como si fuera un lector eterno y permanente para el que el tiempo se ha hecho ya continuo. El olvido de la memoria en la escritura se convierte en recuerdo reforzado desde un tiempo que ya ha muerto. La escritura no es la memoria, pero orientada de manera definida, reactiva de nuevo la memoria, la reduplica. Ese será el reto de la Modernidad y la actualización del mundo antiguo en su seno. El lenguaje escrito va a organizar un cerrado cosmos de autorreferencias y significaciones que alcanzan autonomía frente a la propia palabra, una ausencia de testigo presencial que reactualizará la historia y fabricará un recuerdo imaginativo⁵⁵. La escritura será más *Pharmakon* de lo que el propio Platón pensaba; incluso podrá corregir a la voz, que tampoco contiene una actividad literal en exclusiva -nada le impide a la voz adquirir dimensiones antimemorísticas, como demuestra la poesía, y por ello nada impide a la escritura erigirse también en recuperadora del orden oral, a base de remitir al texto originario-. Si debemos hablar de una variabilidad en la escritura, y

⁵⁵ Lledó, Emilio. *El surco del tiempo*. Circulo de Lectores, Barcelona, 1994.

señalar en ella una amnesia de la memoria (vicio, por otra parte, no necesariamente impío), esta vendrá dada en cuanto a su distanciamiento de lo evidentemente común, de lo presente o virtualmente presente, de lo obvio, que cualquier texto, como cualquier uso fónico, pueden expresar; para bien o para mal. En el fondo, en la escritura, no todo es variabilidad: bondadosamente llevada, puede producir un pasado eterno, como en otro uso diferente, tal vez igualmente perverso, deviene un doloroso y constante presente para la vida, ajeno a la experiencia viva de los fenómenos. Voz y escritura pueden convocar las dos a la estructura, y ambas, también, pueden convertirse en formas de apertura de sentido.

2.4.1.2 La escritura mecánica de lo literal.

Aunque el mundo grecolatino tuviera una clara preferencia por lo oral, la escritura no terminó siendo tan maligna para la memoria, al menos en relación con otras técnicas, como las pictográficas, que sí serían consideradas a lo largo de la historia como pura doxa, pura imagen. De momento, en esa época de extensión de lo alfabético, la escritura orientó sus defectos, en comparación con lo oral, desarrollando su superioridad frente a lo gráfico; las imágenes sí que eran ajenas por completo a la memoria y a la verdad: no sólo podían desviar la verdad en su trazo, sino que la desvirtuaban por completo haciendo pasar lo falso por verdadero. La escritura poseía en su interior algo que condensaba la verdad, por ello se convirtió en un paradigma de control que anclaría todo el conjunto, constituyendo, con su instrumentalización, la herramienta más poderosa de la memoria (es muy posible que la crítica platónica a la escritura se efectuara en relación a un tipo de grafía muy concreta, la pictográfica, y no a la grafía alfabética que más tarde uniformizará la gramática).

En efecto, con la escritura alfabética la historia de los hombres cambia por completo. Transcriben en el espacio no ya sus ideas, sino los sonidos, y de éstos extraen los elementos comunes para formar un pequeño número de signos únicos... En tanto que la escritura simbólica, al querer espacializar las representaciones mismas, sigue la confusa ley de las similitudes y hace que el lenguaje se deslice fuera de las formas de pensamiento reflexivo, la escritura alfabética, al renunciar a dibujar la representación, traspone en el análisis de los sonidos las reglas válidas para la razón misma.⁵⁶

La escritura tenía, a pesar de todo, el núcleo de racionalidad necesario; y si ello presentaba todavía algunas dudas, estas fueron totalmente despejadas en el progresivo culto a la transcripción de textos del medievo y en su correspondiente

⁵⁶ Foucault, M. Op.cit. *Las palabras y las cosas*. Pág. 118

transmisión a la imprenta. Será precisamente con la imprenta cuando el valor de lo escrito cobrará una relevancia sin precedentes, y con lo que, a su vez, se transformará esa idea sobre la incapacidad de la escritura para relacionarse con la memoria. La imprenta va a mecanizar una escritura literal que relativizará la potencia de lo oral, poniendo, a su vez, en cuestión, las propias potencialidades transgresoras de la escritura, tal y como estaban concebidas anteriormente. En adelante será la literatura la que deba recogerlas. La imprenta regularizará y orientará las desviaciones de otras escrituras y de sí misma, creando un espacio escrito de grandes capacidades memorísticas y de gran estabilidad. Así, si la evolución de la palabra, tanto oral como escrita, había estado condicionada siempre por la dificultad de comunicar sobre soportes que duraran mucho tiempo (como la memoria), la tecnología permitirá que los soportes vayan perfeccionándose poco a poco, dejando la mera emisión verbal de palabras cada vez mas anticuada, y dando paso a tecnologías que se irán haciendo cada vez más poderosas.

La historia de la escritura se ha desarrollado paralelamente a la de las técnicas empleadas para memorizar lo escrito sobre soportes aptos para ser utilizados de modo eficaz, eficiente y comprensible por el mayor numero de personas posible ⁵⁷

Esta necesidad, de simple duración y difusión, añadida a la necesidad de que sean verdad los secretos guardados en esos soportes, conduce a la permanencia de un logocentrismo muy cerrado. Con el nacimiento de la imprenta se da una mayor organización de la escritura, una subordinación de la palabra a la impresión de signos y al almacenaje de información; la imprenta controlará el espacio social de los interlocutores y el mundo se fragmentará en palabras mecanizadas y reproducidas. Tanto la oralidad como la escritura encontrarán una oportunidad definitiva de estabilidad: si el eje sintagmático se constituye como *habla*, orientado adecuadamente puede volver a la *lengua*. Al igual que el eje sintagmático posibilita que el discurso sea reflexividad de algo inacabado, en constante movimiento, posibilita también que lo dicho pueda terminar siendo una esencia o un objeto con apariencia definitiva.

En el eje sintagmático se pone en práctica, de forma acabada y manifiesta, no sólo su momento de explosión creativa, sino la imposición de un código de verdad, pasando de un fluir expresivo e interpretativo (en el sentido más primitivo del término,

⁵⁷ Tagliasso, Vincenzo. *Scrivere, Comunicare, Apprendere con le Nuove Tecnologie*. Bollati Boringhieri, Torino, 95.

"la storia della scrittura si è sviluppata parallelamente a quella delle tecniche impiegate per memorizzare lo scritto su supporti atti a essere utilizzati in modo efficace, efficiente e comprensibile- dal maggior numero de persone".

el de un universo por explorar dentro de un juego de las semejanzas) a una estructura más o menos estable de términos con pretensión de verdad, a una universalidad y posible agotamiento conceptual del mundo; estructura que invoca al momento más dramático de la expresión: la reproducción de los signos, la distorsión de su presente y de su continua expresividad.

*El otro aspecto que interviene decisivamente en mi argumentación, y que pienso, tiene una gran importancia para la comprensión del totalitarismo es que cada frase, aunque sea completamente ordinaria sucede como un acontecimiento. Quiero decir con ello, no que la frase sea algo excepcional, sensacional, que sea un hito, sino que nunca es necesaria en su contenido, en tanto que frase. Es necesario que algo suceda pero aquello que sucede (la frase, su sentido, su objeto, sus interlocutores) jamás es necesario.*⁵⁸

En relación a este problema, la semiología recogerá más tarde el debate estético moderno entre sentido literal y sentido expresivo, literatura marginal y oficial, imprenta religiosa y burguesa, lenguaje popular y lenguaje culto, estableciendo esa conciencia de convencionalidad de la que ya hemos hablado repetidamente a lo largo de nuestro trabajo. Será por ello que reduce lo comunicable desde lo esencial hacia lo social, optando por una escritura que activa, sin reparos, ciertas dimensiones oscurecidas por la palabra generalizada del docto, y por sus instrumentos mecanizados. Pero tampoco se aleja por ello de ciertos tintes idealizantes; la dimensión comunicativa no impide que el discurso se pueda confundir con el sistema, con su estabilidad más general, cuando es sólo una manifestación concreta, contextual y específica del sistema; el discurso facilita la posibilidad de hablar de otra manera sólo cuando las categorías no circulan de una manera compacta y permiten ser rearticuladas según una reflexividad. La palabra no puede manifestarse en el interior de un discurso que sólo entiende de lengua, la intertextualidad se rompe si en un punto de ella se imposibilita la reflexividad; el orden intertextual pervive, pero escondido en los márgenes del discurso.

La gramática de la lengua va a permitir extrapolar unas reglas para la retórica gráfica y literaria, construyendo una ortografía de estilo. El foco de negación de esa cárcel será, en realidad, una lucha por el espacio, una tensión de las palabras en un intento de crear; será en su relación con otros discursos, en la entrada por los márgenes de otro discurso, donde se revelarán las posibles interferencias, interferencias que no dejarán necesariamente intactos los juegos de lenguaje. Será ahí donde el *habla* de Saussure entre en juego, donde el aparato lingüístico no agote

⁵⁸ Lyotard, J.F. *La Postmodernidad contada a los niños*. Gedisa, Barcelona, 1987. Pág. 54

el horizonte referencial, ni excluya la idea de que en sus márgenes hay otros mundos posibles: cada juego de lenguaje será un supuesto del mundo, con unas reglas estrictas de significación; más allá podrá haber otros juegos de lenguaje, tal vez imaginables. La intersubjetividad que supone el lenguaje permite que se supere el clausurado dominio de una consciencia que sólo se habla a sí misma, sea desde lo esencial o desde el sentido común.

Por ello, el que el lenguaje se quede enquistado, ya sea en su rigidez con el sistema de signos o en su simple exterioridad mecánica, el que la escritura pueda responder a preguntas que no son las nuestras, o incluso no responder a pregunta alguna, a necesidad o voluntad alguna, ese peligro, se produce por un presupuesto anterior a su producción, a su ser producto o lenguaje: es el presupuesto de la existencia en sí misma de los signos, de su identificación con las cosas o con las ideas. La escritura es *Pharmakon*, que se convierte en necesidad y adición en la medida en que permite transcribir lo dicho y tenerlo en nuestro poder, en la medida en que lo hace "verdadero"; la escritura es un instrumento con una posible válvula de control: el *logos* y sus instrumentos técnicos. El pensamiento termina así por encriptarse como efecto de una necesidad de fijación previa, como una uniformización de sus trazos y significaciones que encuentra buena excusa en la escritura, y que utiliza esa exterioridad como anclaje de su fijación, como ya lo hizo y puede seguir haciéndolo la oralidad. En el fondo no se ha renunciado a las capacidades de la escritura, sino que se ha renunciado a la oralidad y a la escritura, a ambas, a los usos de la lengua como devenires del lenguaje.

En el momento que el lenguaje, como palabra esparcida, se convierte en objeto de conocimiento, he aquí que reaparece bajo una modalidad opuesta: silenciosa, cauta deposición de la palabra sobre la blancura de un papel en el que no puede tener ni sonoridad ni interlocutor, donde no hay otra cosa que hacer que centellear en el fulgor de su ser... separado de la representación, el lenguaje no existe de ahora en adelante y hasta llegar a nosotros más que de un modo disperso⁵⁹

2.4.2 La literatura.

2.4.2.1 Las posibilidades estéticas de la Literatura.

La parte más llamativa del lenguaje condensa, en la escritura clásica y semiológica, la unilateralidad de una semántica referencial o estructural; y el control

⁵⁹ Foucault, Michel. *Op.cit. Las palabras y las cosas*. Págs. 294-296

del lenguaje no se realiza tan sólo directamente sobre el depósito de signos que posee el hablante, sino por medio de una circulación unívoca de ese depósito. Será a través del trazado de la frase, del discurso, donde quedará de manifiesto su apertura o su cierre, su circulación de uniformidad y su normalización, la imposibilidad de hablar o de ser entendido del hablante, lo que se puede decir y lo que se debe callar. Es la literalidad en la escritura la que transforma el lenguaje mismo y evita en gran parte la versatilidad y las capacidades de los textos para multiinterpretar el mundo; la escritura puede cobrar dimensiones abiertas, pero al mismo tiempo puede quedar cerrada, trabajando desafortunadamente para la normalización y generalización de una estructura. Para Foucault, la escritura literal, por su carácter en última instancia de reproducción de poder, se convierte en el lugar donde los discursos quedan colapsados, donde cualquier interpretación o introducción nueva de sentido se hace realmente difícil. La posible pertinencia de los signos de un discurso puede ser difícilmente abierta cuando la selección está hecha, o cuando las reglas marcan unas operaciones y transformaciones rígidas, cuando escribir significa una solidificación dada por el establecimiento de un código, de una estructura. La metafísica occidental ha venido reduciendo la expresión a los términos de *ser*, *logos* y *verdad*; haciendo de ellos el triunfo de la metafísica. Estos discursos literales dejan fuera de juego al participante, e imposibilitan el desarrollo de una apertura significativa, y por tanto, comunicativa. La escritura se enmarca dentro del proceso de normalización en el momento que este tipo de estructuras refuerzan su organización o se generalizan

Todo pasa como si prohibiciones, barreras, umbrales, límites se dispusieran de manera que se domine, al menos en parte, la gran proliferación del discurso, de manera que su riqueza se aligere de la parte más peligrosa y que su desorden se organice según figuras que esquivan lo más incontrolable; todo pasa como si se hubiese querido borrar todas las marcas de su irrupción en los juegos de pensamiento y de la lengua. Hay sin duda en nuestra sociedad y me imagino que en todas las otras, pero según un perfil y escansiones diferentes, una profunda logofilia, una especie de sordo temor contra esos acontecimientos, contra esa masa de cosas dichas, contra la aparición de todos esos enumerables enunciados, contra todo lo que puede haber ahí de violento, de discontinuo, de batallador, y también de desorden y de peligroso, contra ese murmullo incesante y desordenado del discurso.⁶⁰

La escritura, sin embargo, puede cobrar una dimensión literaria, de creación de discurso, de apertura de lenguaje; es en la literatura precisamente donde el uso del habla se desarrolla con más eficacia y donde se mantiene la capacidad de escribir. Un escribir diferenciado de la escritura literal.

⁶⁰ Foucault, M. *El orden del discurso*. Tusquets, Barcelona, 1987. Pág. 42.

La literatura es la impugnación de la filología (de la cual es sin embargo figura gemela): remite el lenguaje de la gramática al poder desnudo de hablar y ahí encuentra el ser salvaje e imperioso de las palabras... se dirige a sí misma como subjetividad escribiente donde trata de recoger, en el movimiento que la hace nacer, la esencia de toda literatura; y así todos sus hilos convergen hacia el extremo más fino... hacia el simple acto de escribir⁶¹

2.4.2.2 El romanticismo y excesos literarios. Los lenguajes rotos.

El concepto barthesiano más crítico de escritura, por ejemplo, se deslizaría ligeramente en este contexto de problematicidad, superando también sus propios límites. Barthes hablaría de las formas con que la escritura nos deja atrapados en el mero lenguaje, en la estructura ideológica que reproduce, en una posible intemporalidad lingüística, sin poder responder a sus preguntas. Habla también de la literatura como aquella posibilidad de la escritura de hacerle trampas al lenguaje, en la búsqueda de superarse a sí misma. La literatura expresa una clara diferenciación entre escribir y escritura, aunque las dos se desarrollen con la tecnología del lenguaje; si bien la sistematización se puede realizar finalmente, podemos entender también a la escritura como escribir (como grafía), haciendo que esa tendencia a fijar la palabra se resista a vivir en el simple -producto final- del texto. El objetivo final es salirse de la escritura, recrear el texto desde la escritura misma

Puesto que el poder se adueña del goce de escribir, como se adueña de todo goce, para manipularlo y tornarlo un producto gregario, no perverso, del mismo modo que se apodera del producto genético del goce amoroso, para producir en su provecho soldados y militantes. Desplazarse puede significar entonces colocarse allí donde no se los espera o, todavía y más radicalmente, abjurar de lo que se ha escrito (pero no forzosamente de lo que se ha pensado) cuando el poder gregario lo utiliza y serviliza.⁶²

Pero el Barthes semiólogo y el Barthes crítico presentan una contraposición, a veces abismal, en la que finalmente parece dominar el científico. Es en la transposición de *habla* a *lengua* donde se constituye uno de los caballos de batalla de su propio sistema crítico: el *habla* no trasciende nunca a la *lengua*. La crítica presenta a menudo una suerte de nihilismo que choca con una estructura cerrada, haciendo que las variaciones significativas intenten escaparse a sus reducciones, pero no evitando que éstas terminen siempre en el interior del control lingüístico. Las variaciones parecen subsistir en un *modo de decir* de la lengua, modo catártico e

⁶¹ Foucault, M. Op.cit. *Las palabras y las cosas*. Pág. 293

⁶² Barthes, Roland. *Lección inaugural de la Cátedra de Semiología Lingüística del Collège de France*. Siglo XXI, 1982 México. Págs.131-132

inaprensible que oscila en una rebeldía continua y romántica, en una lengua que no se disloca y en la que sólo cabe una expresividad trágica. Al final la crítica se realiza en un intento binario y bipolar de estar fuera y dentro del sistema. Barthes constituye, de cualquier manera, uno de los más importantes intentos de ruptura con la lingüística clásica y representa una de las versiones más críticas del estructuralismo de los 60, aunque, sobre todo en su primera época, tenga una extrema dependencia de la cientificidad semiológica; serán sus manifestaciones posteriores las que extraigan el máximo rendimiento estético a sus planteamientos.

Pero, en relación a las posibles y engañosas libertades de la escritura, los complejos problemas de lo literario no sólo son puestos de manifiesto en Barthes; otros autores, como Derrida ⁶³, por ejemplo, plantean igualmente una crítica ambigua del logocentrismo. Derrida critica lo oral desde los juegos de lenguaje de Wittgenstein, privilegia la escritura literaria como aquello que se escapa del logocentrismo del significado y que olvida, con placer, esa producción finalmente condensada en los significantes. Derrida es más optimista que Foucault y Barthes con la idea de escritura, pareciendo pasar por encima de ese carácter literal y totalizador de sus mecanismos; se plantea una ruptura con ese logocentrismo a partir de una constante transformación de la escritura misma. Según su noción de *suplemento* la escritura tiene un compromiso sociológico: mientras el hombre se va civilizando la escritura va supliendo al habla natural; ésta es una superación del uso oral que no se queda en la organización de la escritura como memoria, como esencia del tiempo; la escritura es trazo, huella en algún lugar, un estado antinatural del habla; la escritura es la huella que queda de mi voz en la medida en que es presencia de la ausencia, algo que se afana sucesivamente en superar sus reminiscencias y orígenes. En último extremo es el instrumento insustituible de la expresividad.

Pero Derrida no es, a pesar de todo, portavoz de un pensamiento demasiado interesado por las extremas vinculaciones del lenguaje con sus complicidades (y por tanto tiende a no contemplar los poderes de la comunicación), un texto se caracteriza por su apertura y ambigüedad, las palabras se utilizan como un juego que puede tener cualquier sentido, y por eso un signo no está nunca totalmente forzado a un significado concreto; el pensamiento se problematiza, no es posible una interpretación final o total; la escritura es sólo una manifestación que se escapa definitivamente del logos. La idea es leer los textos como literatura: en aquello que se

⁶³ Derrida, Jacques. *La Escritura y la Diferencia*. Anthropos, 1989, Barcelona.

alude hay una deriva, es necesario rodar sobre los textos para ir más allá. Derrida atraviesa las estrechas relaciones que existen entre escritura y logos, rompiendo la sistematización de sus reglas y de sus códigos, e intentando superar su fijismo. Sin embargo, el problema no queda del todo solucionado, ya que el planteamiento de la deriva puede tomarse también como fin en sí mismo y obviar que la escritura tiene componentes materiales que se rozan y están complicadas con la comunicación. Se nos presentan, frente a su postura, dos problemas más o menos concretos:

- El primer problema es la dimensión de poder de la escritura ¿se pueden hacer siempre en los textos interpretaciones libres, o hay textos que complican las interpretaciones hasta el punto de volverlas realmente difíciles?. Recíprocamente, ¿el lector puede, en su actividad interpretativa, prescindir totalmente de la literalidad a la que puede estar sometido textualmente?. La escritura literaria parece, más bien, no poder prescindir de esa dimensión relativa al poder, constituyéndose muy probablemente, y en gran medida, en relación a éste. A pesar de la aparente libertad del significante, no podemos olvidar que la mecanización de la escritura supone la normalización y codificación de todo el conjunto significativo; y por ello la estrategia interpretativa debe abrirse internamente, facilitando que el significante pueda independizarse partiendo de la misma expresión.
- El segundo problema que nos aparece es el de una hipotética o posible independencia del texto de su comunicación y recepción. La escritura se colapsa en el significante, y suaviza sus virtualidades estéticas en lo comunicativo, pero una duda y un gran abismo se nos presentan cuando la escritura prescinde de la comunicación. La salida parece extraña, no sólo porque la expresividad se teje en el intercambio social, sino porque el texto debe atravesar finalmente el propio núcleo del control social para poder expresarse o para poder liberarse. La literatura, como expresión más creativa de la escritura, va a ser, tal vez, la actividad que abra la sincronía de los sistemas, llenando la ausencia de metáfora, de virtualidad y de imágenes, y abriendo la textualidad mecánica con su producción problemática. Pero, no es fácilmente comprensible, por ello, una literatura que viva en un mundo ideal de libertad, si no es liberándose en cada segundo y en cada trazo.

Derrida parece mostrarnos, finalmente, una evasión de los componentes materiales y sociales de la literatura, un juego abstracto de ruptura, y una fantasía estilística sin límites, que están demasiado alejadas, tal vez, de una complicidad con sus contigüidades expresivas. La interpretación textual infinita parece plantearnos una reivindicación creativa del lenguaje que se opone al logos desde un campo externo a sus manifestaciones, en un cálculo de orden abstracto y probabilístico que, en último extremo, parece conducirnos al característico abandono del cuerpo y de la sensibilidad contemporáneos. En ese sentido, las radicalizaciones de esta postura

nos llevarán, inevitablemente, al estudio de las manifestaciones más radicales de la estética contemporánea, problema que vendrá analizado ya en detalle, en conexión con la propia expresividad de la imagen, en las últimas páginas de éste trabajo (6.2). De momento, pondremos sólo de manifiesto esa dimensión de la escritura que parece sobrepasar sus propias manifestaciones corporales, presentándonos a la literatura, al menos desde una visión superficial, como simple reproductora del ocio, como una mera creadora de mundos fantásticos o de ficción.

El trabajo del escritor debe tener en cuenta tiempos diferentes: el tiempo de Mercurio y el tiempo de Vulcano, un mensaje de inmediatez obtenido a fuerza de ajustes pacientes y meticulosos; una intuición instantánea que, apenas formulada, asume la definitividad de lo que no podía ser de otra manera; pero también el tiempo que corre sin otra intención que la de dejar que los sentimientos y los pensamientos se sedimenten, maduren, se aparten de toda impaciencia y de toda contingencia efímera.⁶⁴

2.4.2.3 Conclusiones para una palabra y aproximaciones a una imagen.

La literatura va a constituir, por tanto, el punto extremo de flexión para un lenguaje que se colapsa en esencias, objetos, estructuras y signos gráficos ordenados; un punto extremo del discurso que roza el abismo de otros mundos. Así, las tensas dobleces del lenguaje se encontrarán, de la mano de la literatura, con una exterioridad ajena, con una soledad que emerge en su propio ejercicio de control. La imaginación, y sus resortes frente al sentido común, la emergencia de un presente que asalta la expresión en cada instante, nos van a introducir en el territorio de la imagen, complemento imprescindible e inseparable de la palabra. La puesta en práctica del discurso conectará, por tanto, el mundo de lo verbal con el mundo de la imagen, estableciendo campos donde entrecruzarse e influirse recíprocamente. La imagen, a la vez que resorte de tensiones, se convertirá en uno de los cómplices más claros de la palabra.

Será muy interesante, por tanto, introducirse en ese recorrido externo de las palabras, protagonizado por la visión, y descender hasta el punto de confusión donde lo significativo de la imagen se convierte en agradablemente expresivo. Allí, donde supera su papel de coartada para el lenguaje, donde se acerca a las reflexividades más íntimas de su sentido, en la relación del arte con la literatura, se recogerá la interacción entre metáfora e imagen, señalándonos la ruta por donde lo visual pasa a realizar un ejercicio de implicación en los mismos fenómenos de la escritura.

⁶⁴ Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Ediciones Siruela, 1990. Madrid. Pág. 67

CAPITULO 3 - LA IMAGEN -

3.1 EL PROBLEMA DE LA IMAGEN

3.1.1 Introducción

Históricamente la producción de imagen ha estado caracterizada por un control de sus formas, por una repetida tendencia a alcanzar una determinación exacta para su exterioridad y por una necesidad permanente de atar sus particularidades a usos radicalmente rígidos de significación. Al igual que la literatura, la estética visual se ha encontrado con grandes barreras que la determinaban, subordinada al predominio de los códigos y de las justificaciones técnicas, sujeta a estereotipos, ajena, en suma, a las formas más íntimas de su expresividad. La imagen ha sido construida, en general, como una producción más bien impedida para una estética abierta; e incluso en sus momentos históricos más revolucionarios ha debido resistirse para ser algo más que una evanescencia o reflejo defectuoso del mundo.

Pero, tanto la imagen visual como las articulaciones estéticas de la literatura no están, ni es posible que lo estén nunca, demasiado cercanas a una sistematización final, probablemente por su extrema coincidencia y simultaneidad con las formas en devenir que las recorren. Imagen y literatura constituyen un problema, tanto para sí mismas como para las teorías y prácticas que las ponen en funcionamiento, y esto no quiere decir que no se deba valorar en ellas una cierta dimensión de sentido (ya sea en relación a sus conceptos como a la presentación de realidades que realizan), sino más bien que, partiendo del sentido, no se debería obviar su devenir estético, o empujarlo simplemente a convertirse en un estereotipo prefigurado.

En el contexto de racionalización de la imagen, y frente a sus formas más tradicionales de control, la irrupción de la fotografía significó, a pesar de sus capacidades denotativas y existenciales, y a pesar de su deseada culminación referencial, un cambio radical en la codificación de la imagen, una dinámica que ya venía presentándose en la pintura documental de finales del XVIII y que vino a alinearse con esas teorías positivistas que habían ido poco a poco transformando el carácter ontológico del lenguaje, ayudando a introducir una perspectiva convencional y un carácter crítico en las técnicas de control de la exterioridad. La imagen

fotográfica alcanzó químicamente a su doble, pero también tuvo que fabricar un dispositivo de convencionalismo para la iluminación de sus caras mas visibles, para controlar la *multiplicidad de huellas* que dejaba su variada existencia perspectiva. De alguna manera, la fotografía reestructuró positivamente el carácter normalizador de la imagen tradicional, rechazando el complemento esencial de su existencia fotoquímica, pero haciéndolo para aprovechar, simultáneamente, el efecto positivo de su divisibilidad técnica, recogiendo el lado más potente de su escena múltiple, el instante ulterior más exacto, eludiendo esos matices de la existencia que, lejos de convertirse en la captura de la referencia, escapaban mostrando sus infinitas diversidades. Al igual que la semiología, la producción de la imagen técnica intercaló en el abismo estético nuevos presupuestos de normalización, unos presupuestos positivos que tendrían ya en cuenta, suavizándolo, un cierto carácter de apertura para la imagen, un nuevo ejercicio de simplificación de sus aristas visuales y de sus curvaturas estéticas e imaginativas que distaba mucho de la tradicional reducción a estereotipos. El positivismo fotográfico no afectaría ya a una reducción ejemplar de la imagen, sino a su capacidad de utilizar los fragmentos visuales como coartadas infinitesimales para el sentido común.

En el problema que nos va a ocupar a continuación, y en la condición visual de la imagen a lo largo de diferentes épocas, vamos a estudiar, en primer lugar, las formas en las cuales se ha subordinado el papel de instrumento estético, y de conocimiento social de la imagen, entre dos polos: o bien a la evidencia de una palabra que juzgaba su validez, dejándola en nada, o bien a la garantía de una referencia bien delimitada, construida y justificada, que legitimaba tan sólo a la imagen por aquello que pretendidamente se reflejaba en ella. Una vez hecho esto, un poco más adelante, entraremos ya en esas formas semiológico-fotográficas que ampliaron el abanico de la esteticidad al sentido común, a la cara mejor iluminada de su técnica fotoquímica, asumiendo una utilidad visual incluso para las formas menos esenciales de la imagen. En cualquiera de los campos la imagen quedó relegada al lugar de una sombra impedida para incorporarse al mundo, al papel de un fantasma titubeante en el propio interior del conocimiento; por ello, después de recorrer los aspectos del referencialismo pictórico, en simultaneidad con las fórmulas de referencialidad lingüística, deberemos introducir, también, en los fenómenos de fragmentación técnica y expresiva de la imagen, en un recorrido paralelo a las reformulaciones semiológicas del problema. Existe una gran correspondencia entre las prácticas

positivistas de la imagen y las teorías semiológicas del lenguaje, ya sea en su inspiración verbal o en su reconstrucción de los llamados sistemas modelizadores secundarios (imagen y lenguajes no verbales).

Para terminar, el capítulo incluirá una aproximación a las formas psico-perceptivas y estéticas de la imagen técnica, unos recursos que pueden considerarse como los complementos críticos a esa normatividad semiológica visual. Al margen de sus articulaciones, la estética de la imagen vendrá presentada en esa estrecha franja entre lo positivamente visual y lo convencionalmente verbal, caracterizándose por no poder incluir un lenguaje totalmente articulado -simétrico al sobrevalorado modelo verbal- ni una sistematización tecnológica definitiva -aunque los prestamos y relaciones con el modelo lingüístico-tecnológico sean claros-. En relación a las técnicas pictóricas y a la escritura, la metáfora -como figura descriptiva de la imagen-, será incluida en un uso pragmático plagado de variabilidades, en una extensión que abarcará desde el plano visual al textual, acercándose a lo más íntimo de la plástica material de la imagen. En último extremo, el planteamiento estético de la imagen puede estar ayudando a poner en cuestión dos ámbitos: la estructura del lenguaje, en su uso nominal más estricto, como memoria o estructura; y la propia producción de imágenes visuales, en su reproducción de objetos, huellas o símbolos. La estética fotográfica muestra esos vacíos de la mirada humana, poniéndose en contacto con la falla del objetivismo, con su nominalización y adición de fragmentos. La sugerencia es que la creación estética puede estar ubicada en una intersección de texto y percepción. Para respetar una estética de la imagen, entonces, no bastará con respetar formalmente el devenir de la imagen o de la propia visión. Considerar a la imagen como una visualización estética supondrá, en última instancia, el esfuerzo por restarle identidad no sólo al objeto y a los conceptos, que quieren ser copias exactas, sino a lo falaz de los posibles modos de estructuración, poniendo en compromiso ese juego de identidades justas.

3.1.2 Las imágenes y las cosas.

3.1.2.1 *Las ideas de la gran palabra*

A pesar de que filogenética, e históricamente, el nacimiento de la imagen es anterior al de la palabra, la imagen cobró expresión sólo cuando pasó a ser regulada por mecanismos derivados del lenguaje verbal, comenzando así su dependencia de

estos, y su confusión; aquello que comienza como magia y trazo termina siendo estructurado por un conocimiento o esencialización ideal, por un lenguaje que ordena sus perfiles y sus centros a pesar de su origen no totalmente simbólico

La imagen mental o endoimagen precedió al invento de la palabra articulada en el proceso evolutivo de hominización [...] la compleja comunicación verbal (Lotman, Eco, Barthes: sistema modelador primario) tiende a inhibirse en la corteza cerebral durante el sueño, por ser de formación histórica reciente [...] la iconicidad como categoría gnósica precedió filogenéticamente y ontogenéticamente a la verbalidad ¹

La representación de la imagen como icono ya normalizado, surgió, a pesar de todo, en dependencia de las capacidades del lenguaje verbal, apoyada y corregida por él, en un trabajo de organización de sus aristas y virtualidades, ampliando más allá de ella (y no sin simplificar sus funciones) las capacidades primitivas del trazo en la arena, o de las señales premonitorias de la naturaleza .

La representación icónica es un invento relativamente reciente del hombre [...] la nueva capacidad psicomotriz que el hombre adquirió para producir representaciones icónicas se basó además de en el necesario control y habilidades manuales, en 3 condiciones psicológicas: 1) en la memoria figurativa [...] 2) en la intencionalidad de fijar iconográficamente y por medios simbólicos, los contenidos de la percepción visual [...] 3) En una propiedad del pensamiento abstracto: la clasificación categorial de los signos. ²

Desde remotas épocas de la Antigüedad, representar en una imagen significaba hacer presente lo ausente. Como el fruto de una actividad derivada de la nostalgia, como el despliegue de sus antecedentes mágicos y su materialidad, la imagen venía a substituir a lo ausente, en un complejo equilibrio entre lo comprensible y lo no comprensible, en representación de aquello que hiere la mirada desde el exterior; abriéndose un paso entre lo visible y lo invisible; su funcionalidad era su lejanía, su ambivalencia como signo, la suspensión y articulación de los momentos más fugaces de la existencia

La imagen, como la palabra, sirve de agente de enlace, puesto que por encima del grupo existe una ausencia primordial que hay que reparar [...] trascendencia quiere decir simplemente exterioridad. No el mas allá, sino el mas acá. ³

Finalmente, la magia como ritual, la imagen como corporeidad, fue negada por la iconoclasia antigua siguiendo las teologías del libro y sus justificaciones platonizantes

¹ Gubern, Roman. *La mirada opulenta*. Gustavo Gili MassMedia, Barcelona 1987. Pág. 49

² Gubern, Roman. *Ibidem*. Pág. 50

³ Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1994. Pág. 54

(llevándolas a una radicalización extrema). Sería conveniente volver sobre las referencias del *Cratilo* y del *Fedro* para expresar la literalidad ideal de las esencias, en un rechazo de todas las manifestaciones de los signos, y en una posible y única subordinación de estos a la memoria. Las imágenes, como la escritura, son rechazadas por su materialidad y por su posible corrupción de las ideas, en una estructura que ni tan siquiera hace esfuerzos por incorporar lo gráfico o las expresiones, como suplemento de la memoria.

Si la obra de arte (o lo que llamamos así) pudiera existir, tendría, al menos para Platón, un estatuto inferior al objeto técnico. El fabricante de imágenes (eidolon demiurgos) asimilado, como el poeta, al género de los imitadores, un género inferior, aparece en él en el último lugar de las artesanías, como si procediera de las técnicas basadas en la ilusión, y no en el saber hacer. Plagiarlo al cuadrado, el pintor copia una copia de la idea.⁴

Pero si los antiguos desarrollaron las imágenes como *doxa*, el ejemplo más radical de iconoclasia será el medieval; éste termina despegándolas de su anterior relación con la *physis* para llevarlas al terreno de lo ideal. Durante una extensa época la primacía terminaría ejerciéndola la palabra, ya fuese idea revelada o esencia del mundo, una gran palabra que se caracterizaría por ser esencia ontológica del mundo, haciendo que todo tipo de duplicación fuera rechazado como simple apariencia, y convirtiendo a la imagen tan solo en mera *doxa* o sucedáneo de la verdad.

El régimen arcaico de la palabra era esto: un gran río de palabras arrastrado por una corriente relativamente pequeña de imágenes⁵.

El ojo es el órgano bíblico del engaño y de la falsa certeza; su falta hace que se adore a la criatura en lugar del creador.⁶ No hay nada tan sofocante como una religión del libro que quiera aplicar el espíritu a la letra, sin metáforas ni márgenes de interpretación⁷. La vista medieval había estado supeditada a la idea. Liberarla de esa supeditación fue una innovación costosa y laboriosa, casi infamante⁸.

Sin embargo, la imagen poseía todavía esa relación mágica con el mundo en que estaba inmersa, una visibilidad proscrita pero extrema. La furia por salvar el imaginario sagrado de la contaminación de las imágenes, termina por proponer el estereotipo como emblema del universo posible de imágenes, el rostro inmóvil e inmodificable del icono, una imagen salvaje redondeada por la virtud.

⁴ Debray, Régis. *Ibidem*. Pág. 147

⁵ Brusatin, Manlio. *Historia de las Imágenes*. Madrid, Julio Ollero Editor, 1992. Pág. 19

⁶ Debray, Régis. *Op.Cit.* Pág. 66

⁷ Debray, Régis. *Ibidem*. Pág. 86

⁸ Debray, Régis. *Ibidem*. Pág. 166

Lámina 1. Fragmento de la Maestà de Duccio. (1308-1311)



Entramos en una imagen que se hace ya físicamente divina, reconociéndose en su perfección obsesiva, en un intento de alcanzarse tras la zambullida en el estanque profundo de lo original. En el medievo la palabra necesita un doble donde reconocerse y la imagen es un intermediario válido en el camino de sus apoteosis. La necesidad de un punto ideal produce el estereotipo, o al menos una necesidad del estereotipo; la imagen pasa de no ser nada corporal a ser un sucedáneo visual controlado por la palabra, una palabra ya desdoblada, escrita en signo y moldeada en su visibilidad. Algo que estará muy en consonancia, desde el año 692, con esa fundación del uso de las imágenes que se apoya en el dogma de la Encarnación; el misterio de la Encarnación hace que la imagen sea a su prototipo lo que Cristo es a Dios; materia formalizada del verbo. La palabra articula una imagen, como ya había estructurado una escritura manual, haciéndola que se constituya como emblema de su concepto.

Los regímenes fuertes siempre han amado arriesgadamente la imagen en su aventura icónica, pero siempre han entendido cuantos riesgos inútiles corre la identidad de un poder si la imagen no está escrupulosamente construida en su eficacia, sostenida por su aureola y por la propaganda, respecto a la corrosión y a las habladurías que pueden amenazar estos iconos, hasta el punto de llevarlos a la caricatura, al ridículo, a la inutilidad ⁹

Y no por eso la imagen cobra un estatuto, sino tan sólo un papel de reproductora de las ideas, de manifestadora de unos presupuestos según unas reglas prefijadas; la sintaxis y la formación son reguladas precisa y detalladamente.

Muy en el fondo, la estética de lo medieval responde a un paralelismo entre lo Bello y lo bueno, lo bello tiene que estar en consonancia con lo bueno; por tanto, lo bello no puede basarse en lo bello natural sino en una corrección u orientación de lo bello natural a lo bello moral. En el medievo no hay Arte, hay buen oficio, hay más bien una técnica ajustada al original. No hay una belleza derivada de la belleza externa o natural, es una belleza de lo bueno, de lo ordenado, de las leyes geométricas.

La justificación teológica que el II Concilio de Nicea elaboró para la veneración de las imágenes sagradas fue la *traslatio ad prototypum*, es decir, que la veneración a la imagen se traslada al prototipo representado por ella, ya que la imagen actúa de mera intermediaria [...] Si en la veneración de la imagen no había *traslatio* al prototipo, tal veneración caía en la idolatría. Pero también, como se atisbaría en Trento, si había demasiado arte en la representación, la atención excesiva hacia la belleza del objeto podía impedir la *traslatio* ¹⁰

⁹ Brusatin, Manlio. Op.Cit. Pág. 114

¹⁰ Gubern, Roman. *Del bisonte a la realidad virtual*. Anagrama, Barcelona 1996. Págs. 58-59

3.1.2.2 Los diferentes ajustes de la imagen y el amanecer de la referencia.

Con el Siglo XV se realizan ya nuevas aplicaciones de las figuras religiosas, según una jerarquía que tiene en cuenta su visibilidad y belleza; la encarnación se estiliza perspectivamente en un intento de llenar de densidad espacial la magia de la imagen y de espacializar el lenguaje. Los temas de la pintura en este momento son los tradicionales, los religiosos, pero se presenta sin embargo en ellos la arquitectura del propio tiempo y de la misma ciudad, las propias ropas y modos renacentistas, pretendiendo trasladar los temas religiosos a la actualidad (la Toscana de Ghirlandaio, por ejemplo), en un ánimo de implicar al público; una *Madonna* asemeja a una persona de carne y hueso. En este orden de cosas se ha introducido un concepto pictórico que, de la mano de Rafael, se va a convertir en un clásico del Renacimiento: el concepto de *Gracia*. La *Gracia* es una conexión entre materia y forma, una encarnación de lo inefable, una divinidad perfecta para la encarnación; la *Gracia* pone el acento en la riqueza de la naturaleza para plasmar lo divino; la forma natural tiene *Gracia* como una luz que ilumina la obra. Al mismo tiempo, como contraefecto, lo visible va a aparecer ya con un nombre esencial, aunque sea casi más bello que bueno. El principio del fin de esa introducción de materia es la propia mirada transformadora, su reducción de lo material a lo percibido; no sólo la pérdida de las opacidades mágicas, que se encontraban en los iconos aunque subsumidas por la palabra, sino la introducción de lo objetivo, que comenzará ahora una carrera por la perfección espacial de la imagen. El resultado es una administración más efectiva de lo semantizado, una búsqueda de lo representable contra el tiempo; la puesta en juego de una total sincronía entre lo pensado y sus expresiones.

La noción de obra de arte toma su impulso sólo cuando la existencia, de cierta manera, pasa a preceder a la esencia [...] Entonces la mano se convierte en un órgano de conocimiento. Y el hombre en un creador posible. Esa inversión define el humanismo que es de suyo un optimismo artístico...ha tomado como modelo su antimodelo, el esencialismo antiguo de la idea ¹¹ la desacralización del mundo pasa por su liberación óptica. Esto equivale a la humanización -por el ojo- de espacios inhumanos hasta entonces tenidos por invisibles ¹²

Los márgenes de la escritura revelada son ahora reabsorbidos en el objetivismo, hechos espacio. El espejismo de la primera referencia renacentista viene a ser el espejismo de la propia verdad revelada, pero haciendo que la gran palabra pase

¹¹ Debray, Régis. Op.Cit. Pág. 155

¹² Debray, Régis. Ibídem. Pág. 168

ahora por la plasticidad, generando un espectro externo que legitima la normalización de todas sus fugacidades y variaciones: una encarnación objetiva. Desde esa formulación, el lenguaje no puede llegar nunca tampoco a representar la realidad; un lenguaje que es copia del mundo nunca puede representar totalmente a ese mundo, debe siempre conformarse con mantenerse suficientemente distanciado para poder reproducirlo, con establecer su objeto para poder reconocerlo.

Se entiende bien que este arte no pudiese congeniar más tarde con las frías estilizaciones modernas, y menos todavía con la abstracción afigurativa. La imagen sagrada había nacido justificada por la Encarnación y no podía prosperar desde la desencarnación ¹³

Es por eso que el siglo XVI, en ese momento de apropiación de lo visible, significará ya una fractura y una pérdida de la visibilidad naturales, poniéndose en duda la relación equilibrada entre el hombre y la naturaleza -y su magia intrínseca-; y es por eso, también, que en ese momento de crisis de la palabra revelada, será necesario regular lo visible, lo producido por los sentidos. No tendremos una fractura entre percepción y visibilidad, sino una pérdida imaginativa (y material) del referente natural, una visibilidad apoyada en estereotipos gráficos. La relación con el mundo finaliza porque el mundo tiende a ser visto como un producto del intelecto, en un intento de ver siempre más allá de lo visible; ya no son objeto de normalización sólo las imágenes de culto, sino también todo lo que las rodea. Según Flavio Caroli la causa más importante de la pérdida de esta visibilidad natural es la imprenta; a partir de ella, mirada y lenguaje se cruzan sin la posibilidad de distinguir lo que se ve de lo que se lee, en una producción de presencias gemelas, dos formas indisociables pero condensables del saber: lo visto y lo leído, lo observado y lo referido; el ser humano comienza a pensar por imágenes impresas, el saber habitúa al ojo a concentrarse sobre signos encolumnados.¹⁴

El referente divino, que era al principio un concepto sagrado y temible, toma poco a poco rostro humano. Paso del numen al lumen. Pero al mismo tiempo, del simple enlace que era al principio, la imagen mediúmnica cobra consistencia y densidad, interposición pesada y pronto opaca entre lo sagrado y lo profano. Como una vitrina que pasara insensiblemente al cristal esmerilado y por último al espejo donde el vidriero buscara su alma en él, en vez de mirar al mundo. ¹⁵ El renacimiento, a la sombra altiva de la idea, ha continuado haciendo de la materia el polo negativo y pasivo del trabajo de las formas. De obstáculo, la materia ha pasado a ser, en el mejor caso receptáculo [...] Cuanto más se separa a las formas de sus soportes, tanto mas se las puede someter a una lógica espiritual interna ¹⁶

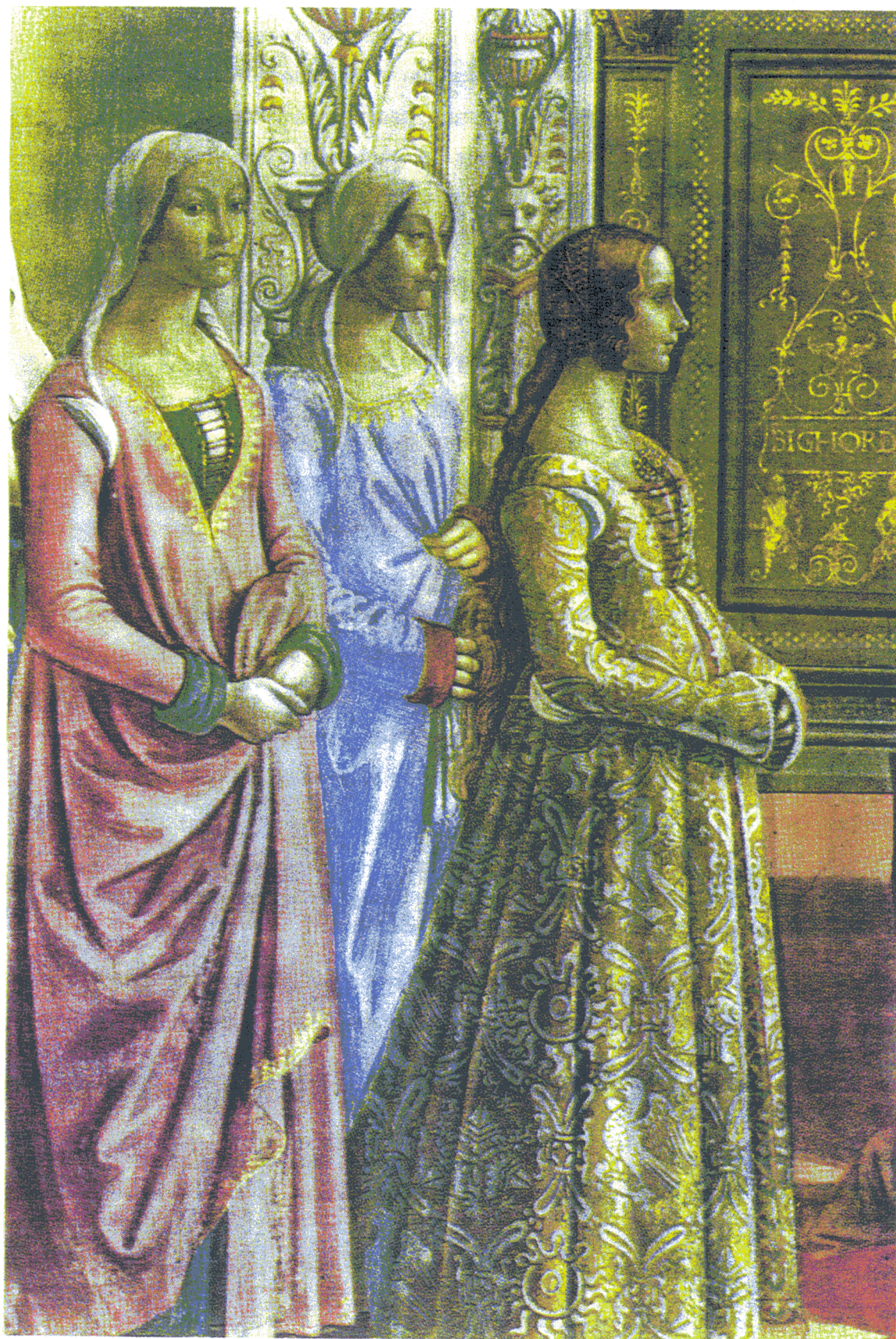
¹³ Gubern, Roman. Op.cit. *Del bisonte a la realidad virtual*. Pág. 61

¹⁴ Caroli, Flavio. "Segni e il profondo", en: VV.AA. *Testuale*. Milano, Mazzota Editore, 1979.

¹⁵ Debray, Régis. Op.cit. Pág. 140

¹⁶ Debray, Régis. *Ibidem*. Pág. 104

Lámina 2. Detalle del nacimiento de la Virgen. Domenico Ghirlandaio (1494)



La perspectiva central, que imponía un punto de vista único ante la representación, respondía perfectamente a la nueva concepción antropocéntrica e individualista del mundo renacentista ¹⁷

Individualismo antropocéntrico, entonces, significa individuación de formas espaciales, nominalización catalogada de cosas. Con la sistematización de la escritura la palabra queda más regulada, y las imágenes pasan a ser catalogadas en una funcionalidad paralela; la mecanización apoya un gran predominio ordenador en las imágenes; la escritura se convierte en un arte liberal y la pintura en un arte de tipo técnico, constataativo. La visibilidad natural ya maquillada del "quattrocento" pasa a ser una visibilidad sublimada en el "cinquecento". Podemos establecer una conexión entre, el nacimiento y desarrollo de una cierta referenciabilidad, y el despliegue de las capacidades de la palabra y la imagen con la imprenta; tendríamos la producción de todo un diccionario de objetos que se correspondería con un catálogo de palabras. Referenciabilidad e iconicidad serían fenómenos que descansarían sobre la base de este despliegue de la palabra; la palabra buscará objetos, y los objetos vendrán a pedir un nombre que los establezca dentro del catálogo.

Será en esta línea en la que el Siglo XVII haga un esfuerzo ya claro hacia el realismo, en un intento de detalle incluso en las cosas más nimias; Poussin, por ejemplo, creará un realismo naturalista, detallista, algo que para los modernos tenía mucha importancia. Y Velázquez, por su parte, creará una representación nítida, casi fotográfica, mostrando sin embargo todas las deficiencias de una perspectiva encerrada en un espacio tenso y artificial, estallando toda la objetividad hacia sus márgenes.

Las Meninas clausuró en 1656 las certezas del dogma geométrico perspectivista, proponiendo un punto de fuga inestable (¿el espejo o la puerta del fondo?) y cuestionando la posición del observador ante la imagen escena ¹⁸.

Así, se pondrá de manifiesto cómo la pintura privilegia la función semántica por encima de su experimentación estética, mostrando su interna contradictoriedad; la pintura mostrará la confusión en sus propios límites de delimitación, y las dificultades de cierre de su propio campo plástico. Si el efecto de lo memorístico, imprescindible para el mundo antiguo, se mantiene, es sobre la base de su propia ampliación a lo clasificable

¹⁷ Gubern, Roman. Op.cit. *Del bisonte a la realidad virtual*. Pág. 31

¹⁸ Gubern, Roman. *Ibidem*. Pág. 35.



Lámina 3. Las Meninas. Velázquez. (1656)

La domesticación de lo real mediante su modelización teórica, sin dañar nuestros bastoncillos retinianos, hace menos urgente su utilización, menos vital y menos gozosa. La abstracción hecha de las cosas mismas se convierte pronto en la anestesia de los sentidos. Fin de la encarnación, reducción de la muerte en un accidente, falla de la alegría de vivir.¹⁹

3.1.2.3 Benjamin y la alegoría.

Podemos expresar con más detalle la continuidad y la progresión de lo memorístico, y la domesticación de lo real, a través de la distinción que realiza Benjamin entre alegoría y símbolo. Alegoría y símbolo serían las dos caras de un mismo proceso: el devenir de la imagen y el control sucesivo del devenir. El símbolo se transformará sucesivamente en diversas manifestaciones, desde la esencia del icono a la cosidad de la escena realista. El símbolo sería la forma normalizada en que queda la imagen después de su abstracción, sería una regularización de la imagen hecha objeto y, por tanto, también concepto (símbolo abstracto o naturalizado). La noción de símbolo, uniendo indivisiblemente forma y contenido, distorsiona la unidad del objeto sensible y suprasensible, en una relación que distribuye apariencia para uno y esencia para el otro. La alegoría, por el contrario, sería el instrumento clave de la vitalidad de la imagen, el resto de la magia en los iconos o el residuo del arte primitivo. La alegoría no es sólo la figura nuclear del pensamiento de Benjamin, a su vez, es la pieza clave en su análisis del materialismo subyacente en la modernidad, y del universo estético en su conjunto; la alegoría es el resto de la magia en la encarnación moderna, figura que encuentra su modo idóneo para reflejarse en una imagen en constante devenir.

en el símbolo se ofrece una momentánea totalidad en tanto que en la alegoría se trataría, por el contrario, de la progresión de una serie de momentos²⁰.

La alegoría pretende ser una representación dinámica, histórica y progresiva, mientras que el símbolo pretende ser intemporal; la alegoría será la figura que muestre resistencias al símbolo. Y por ello los análisis de Benjamin, partiendo del medievo, se van a extender hasta el mismo Barroco, donde todavía el iconismo y el simbolismo obtendrán nuevos ajustes, aunque concedan algún que otro privilegio a la imagen. El control de lo memorístico alcanzará nuevas figuras encarnadas; será un mecanismo compensador que, de manera primordial, consolidará un poco más el

¹⁹ Debray, Régis. Op.cit. Pág. 33

²⁰ Jarque, Vicente. *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamin*. Ediciones de la Univ. de Castilla-La Mancha. Cuenca, 1992. Pág. 129

desarrollo de la referencialidad, aunque favorezca el despliegue de la imagen. El Barroco fue inventado por la contrarreforma, *diseñado con la misión de impresionar a sus fieles ante la amenaza protestante* ²¹

Cuanto más ha contemporaneizado la iglesia con el siglo, en tanto mayor medida ha establecido compromisos con la imagen [...] como si no se pudiera, después de diez siglos de idolatría triunfante, organizar aparatos de autoridad, unificar territorios y naciones sin fianza de un mínimo visual, el mínimo vital de institucionalización ²². La contrarreforma hace que vuelva la imagen, la multiplica, la hincha, pero volviendo a un régimen menos peligroso, con un funcionamiento representativo y ya no carismático o catártico de lo visible. Del icono al cuadro la imagen cambia de signo. De aparición pasa a ser apariencia. De sujeto se convierte en sólo objeto. ²³

Desde una imagen centrada, el Barroco evoluciona a una circulación de miradas que convergen en un punto, un momento esencial que clava la escena en el espacio, sujeta en ese punto. Así, en su calidad de representador de torsos y ruinas, (en las cuales la alegoría se define por lo que falta, por aquello a lo que apela dramáticamente), y bajo el aparente dinamismo de su pintura, disfraza una iconicidad y un referencialismo en el cual el reequipamiento se hace con más imágenes, pero con una menor imagen, con una imagen más suave; una imagen que oriente sus márgenes sujetándolos en ese instante, suavizando sus aristas para curvar el espacio, en unos efectos visuales que se suceden para llegar a un potente instante esencial.

3.1.2.4 El paso final al objetivismo de la imagen y su relación con el lenguaje.

Si el Arte aparece en el Renacimiento ligado a una idea de profundidad espacial, y a la idea de una solidez cada vez más necesaria en las imágenes, con su desarrollo en el Barroco alcanzará un apogeo tal en el que las curvaturas y desniveles estéticos de la imagen converjan en el centro de una escena.

Pero, finalmente, en el Siglo XVIII, será la necesidad de más realismo y la paulatina propagación de las ideas revolucionarias lo que permita sobrepasar el predominio de la mitología religiosa y acercar a la imagen más al centro de lo público-histórico. Será necesario plegar todo lo visible sobre su posibilidad de ser un verdadero documento testimonial; la imagen naturalista atrapará el instante ideal de lo real, más allá del estereotipo, hacia el interior de lo más recóndito de los hechos,

²¹ Gubern, Roman. Op.cit. *Del bisonte a la realidad virtual*. Pág. 68

²² Debray, Régis. Op.cit. Pág. 77

²³ Debray, Régis. Ibídem. Pág. 196

hacia la búsqueda de una última determinación de lo real. David, por ejemplo, verá la necesidad de ilustrar los sucesivos acontecimientos de su reciente historia (la Constitución, la destrucción de la Bastilla, la figura de Napoleón). De lo documentado se hará una plasmación ideal y de lo ideal se hará un documento; algo que vendrá a reflejar la forma en que se entienden las nuevas verdades terrestres: imágenes apegadas al testimonio exhaustivo de los acontecimientos. Las glorias naturales o celestiales son sustituidas por espectadores que observan en la barrera, éstos legitiman la validez de la escena, como si su presencia nos implicara a todos en la escena original. El acontecimiento es ya un hecho objetivo, no una cosa esencializada, los nuevos mitos de la Ilustración van a ser recogidos para colectividades que adoran ya a los dioses de carne y hueso emergidos con la Revolución. Las guerras se representarán ahora sin héroes omnipotentes, el personaje será colectivo, el interés social se extenderá en el espacio. Todos los artistas pretenderán que la imagen que nos muestran recoja lo sucedido, como si fueran un espectador exclusivo, un testigo incógnito de excepción, un intérprete y guía de la situación; y el ojo elíptico que nos muestran nos hará entrar implícitamente hasta el fondo del cuadro, presentándonos la ventana por la que mirar una realidad ya existencialmente documentada. La propuesta clave del objetivismo naturalista es la autoridad de "quien vio" lo que el pintor expresa; un ojo universal.

El siglo XVIII supone una sistematización última de lo visible. Lejos de ser simples simbolizaciones de la palabra, las imágenes se convierten en seres sólidos que muestran lo designado, en un tramo casi final de aproximación. Las imágenes son ya hechos, fenómenos humanizados, ni tan siquiera símbolos figurados de lo pensado; el lenguaje ha proyectado tan afuera sus esencias que éstas tienden a independizarse, compitiendo con el propio original, humillándolo con su simetría; una estructura que probablemente ya no volverá a dejar demasiados resquicios ni a la visión ni al pensamiento. El lenguaje proyecta su sombra hacia fuera y se reencuentra allí, como exportando sucursales de su reino por todo el territorio de lo visible. Y la imperfección de lo manual, que dejaba rastros de lo alegórico, se ejercitará y mecanizará hasta grados que sólo después superará la fotografía.

Las visibilidades, por más que se esfuerzan a su vez en no estar nunca ocultas, no por ello son inmediatamente vistas ni visibles. Incluso son invisibles mientras uno se limite a los objetos, a las cosas o a las cualidades sensibles, sin elevarse a la condición que las abre.²⁴

²⁴ Deleuze, Gilles. *Foucault*. Paidós. Barcelona, 1987. Pág. 85.



Lámina 4. El juego de pelota. David (1796)

Si la alegoría era clave de la materialidad en la filosofía benjaminiana del Barroco (la alegoría extendía los márgenes de la representación a la materia), en esta nueva condición, traspasada al puro realismo, terminará por ser demonizada y desesperada de sí misma, como *fata morgana* de lo visual, o como instrumento finalmente decorativo en el despliegue de las técnicas objetivistas.

Así, el lenguaje se encuentra cargado de una doble función: por su valor de exactitud, establece una correlación entre cada sector de lo visible y un elemento enunciable que le corresponde como más justo; pero este elemento enunciable, en el interior de su papel de descripción, hace desempeñar una función denominadora que, por su articulación en un vocabulario constante y fijo, autoriza la comparación, la generalización y la colocación en el interior de un conjunto [...] Es este paso, exhaustivo y sin residuo, de la totalidad de lo visible a la estructura de un conjunto de lo enunciable donde se cumple al fin este análisis significativo de lo percibido [...] al decir lo que se ve, se lo integra espontáneamente en el saber: es también aprender a ver ya que es dar la clave de un lenguaje que domina lo visible [...] planea el gran mito de una pura mirada que sería puro lenguaje: ojo que hablaría [...] no se ve en lo sucesivo lo visible sino porque se conoce el lenguaje; las cosas se ofrecen al que ha penetrado en el mundo cerrado de las palabras... equilibrio precario que reposa sobre un formidable postulado: que todo lo visible es enunciable y que es íntegramente visible porque es íntegramente enunciable ²⁵.

La extensión del espacio está servida y no dejará de agudizarse y hacerse transparente hasta el XIX, momento en el cual la fotografía aportará el instante de máxima tensión para todo el proceso, la captación final de una existencia fotoquímica, una prueba visual de la existencia esperada del objeto (momento paradójico en que la imagen se encuentra ya con su doble y estalla horrorizada en infinitos fragmentos). Hasta el Siglo XIX hubo en la pintura una necesidad de acortar la duración y extensión del *continuum* perceptivo a los límites de lo esencial, a instantes físicos comprimidos, capaces de expresar lo peculiar de la imagen y su carácter descriptivo; las imágenes de la pintura clásica aportaban a esta práctica instantes esenciales, y no por ello benevolentes. La fotografía va a extender esa imagen que depende del decir, que depende del decir lo que se vio, a la conquista del presente, de aquello que podrá ser vivido y nominalizado sucesivamente, arrancando una prueba de su exterioridad; el realismo fotográfico supone una articulación de lo visible hacia lo ya infinitamente visto y sobrepasado; y la imagen realista, que es una imagen que surge casi de lo decible, previo estereotipo o apropiación, pasará ahora a encontrarse con su doble.

²⁵ Foucault, Michel: *El nacimiento de la clínica*. México, Siglo XXI, 1991. Págs. 164-167

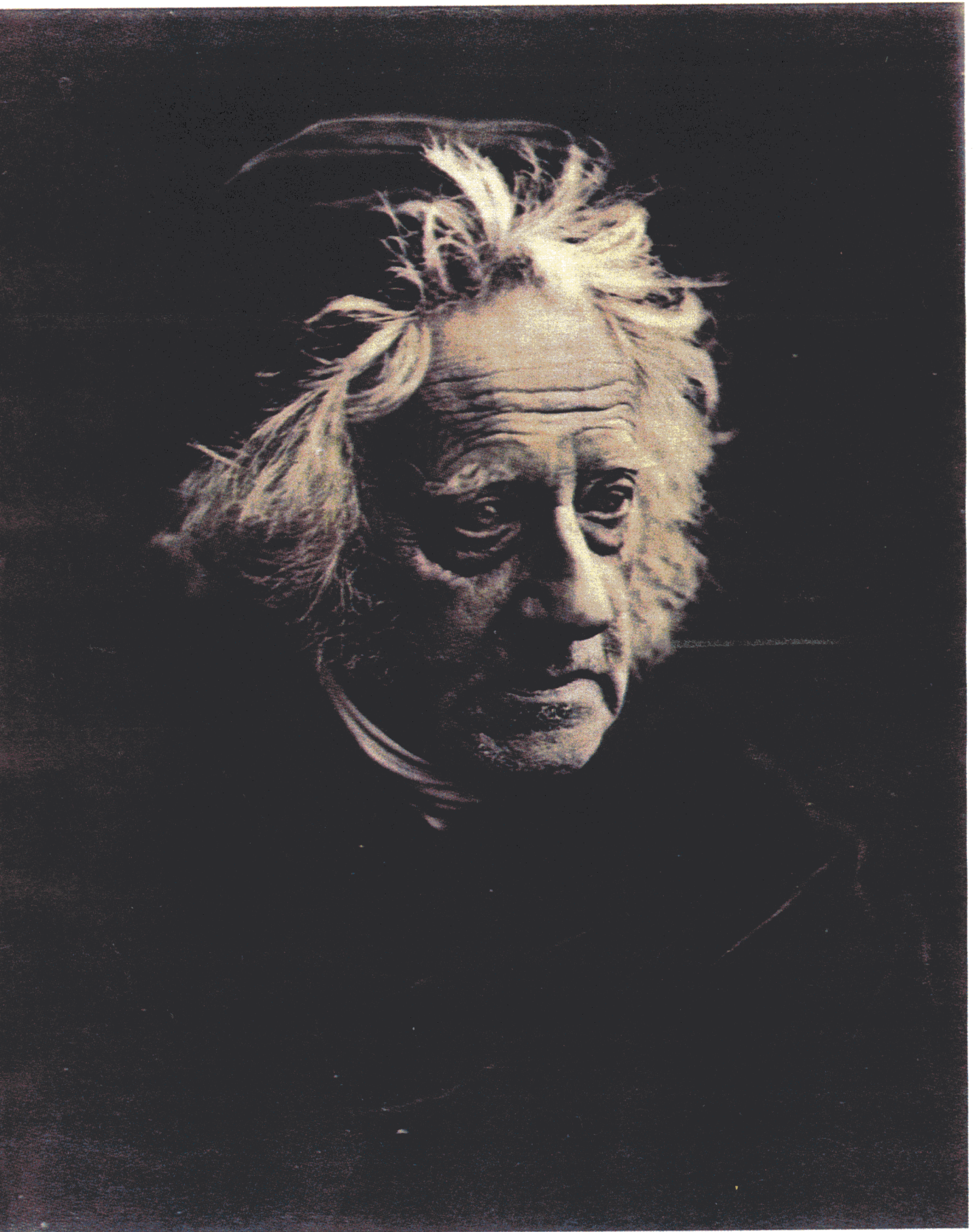


Lámina 5. *Sir Herschel*. Julia Margaret Cameron (1867).

Con la fotografía la imagen va a transformarse en un intento de apropiación continua de lo visto, de lo alcanzable y captable en su instantaneidad, en el *testimonio de una óptica que intenta eliminar ya los deslices de la mano, pero que se encuentra con la necesidad de recuperar los símbolos por ella misma traspasados*; la fotografía va a presentarse inicialmente como una culminación de la singularidad manual de la pintura (o de la inexactitud de la visión natural), con la pretensión de aislar o congelar signos en una clara culminación de lo enunciable, trasladando una idea heredada de la óptica renacentista hacia las nuevas capacidades técnicas de lo visual.

para Galileo la lente astronómica de su anteojo acercaba el objeto al observador. Galileo no admitía la magnificación óptica en términos de representación, pues para él la imagen se formaba sólo en la retina del observador ²⁶

La fotografía significará la búsqueda de un acercamiento final al objeto. Una imagen que no es ya la del pintor, que compone símbolos totales, completos y cerrados, sino que se eleva a prueba de la misma existencia.

3.1.2.5 La eterna maldición de la imagen.

La fotografía posibilitará una reproducción complementaria de lo memorístico, ahora más aproximada a la instantaneidad con que soñaban los pintores documentales; una nueva forma de sentido que se basará en el alcance de esos instantes; y no en una previa dimensión de la cosa, visible y compositiva por la mano del artista. Y aún así, la fotografía revelará su propio límite: quedándose siempre fuera de lo actualmente vivido, aislándose de su extensión temporal, no dando cuenta del movimiento. Al aislarse dejará de manifiesto su exterioridad y sus márgenes, y en ese momento de *culminación tensa* estallará dividida, distribuyendo mundos que se le escapan. La fotografía, en la ampliación del catálogo de lo memorístico, aísla al fragmento instantáneo, dejando rastros de lo no-visto (aquello que no terminaba de contemplar lo visual desde su punto de vista natural-ideal). Y lo tapado por el símbolo se ve ahora realzado en su propia presencia, como contigüidad amenazante; ahora, de la forma más involuntaria, la fotografía recupera fragmentos de lo siempre escondido en los límites de la pintura realista, resurgiendo en forma de chispazos alegóricos.

²⁶ Gubern, Roman. Op.cit. *Del bisonte a la realidad virtual*. Pág. 20

La fotografía se entrega al efecto óptico, pero también presenta esa oscuridad en sus márgenes; apela a un efecto visual (que con el apoyo del lenguaje es nominalizado, como si el nombre fuera algo equivalente a lo químico), pero también revela sus titubeos, señalando en sus propios límites unas ausencias que la definen como no idéntica y como no unívoca, que la recortan siempre amenazantes. Si finalmente el suceso termina por quedar delimitado (aunque sea sólo en la forma de una simple prueba química de lo visual), con la emergencia de la fotografía ya nada será igual en la imagen, la imagen será una verificación que no podrá desprenderse de su constantemente-otro-contiguo, de su rígida cadena al vértigo del doble. La existencia fotoquímica, presupuesto del objetivismo fotográfico, culmina el anhelo de un proceso perspectivista, pero inaugura a su vez una lateralidad en el propio modo de presentarse la existencia, una lateralidad en el doble, una existencia que rebasa su propia esencia objetivizada. Lo visualmente fotoactivo es algo menos que un referente completo, es más bien lo reflejado en la lente fotográfica, *lo que sale iluminado* en la foto y que ya no podrá repetirse jamás; un referente que llega al día de la cita menos entero que en sus leyendas de grandeza. Aun a sabiendas de la exterioridad arrancada por la fotografía, aun a sabiendas de la existencia del referente, la fotografía se muestra múltiple en sus caras y momentos, introduciéndonos en una flexibilización de lo objetivo, en una conciencia de límites en la aprehensión de lo existente.

La existencia fotográfica, entonces, presiente el abismo, pero también produce, a pesar de todo, una nueva objetividad aditiva y sucesiva, un necesario control de la técnica encadenatoria de imágenes, un nuevo sentido común óptico para curvar las múltiples caras de la existencia. No es ya pertinente volver a lo sintético como puro esquema objetivo, pero debe poder crearse un itinerario para las sucesivas superposiciones existenciales de la imagen, un recorrido para las caras sucesivas del poliedro. No es ya pertinente un lenguaje ontologizado, pero es necesaria la normalización de unas expresiones ya convencionales. La fotografía tiende ahora a un modo de ver fenomenológica y progresivamente común, un mejor modo de ver que va mejorándose y optimizándose sucesivamente a sí mismo, en una verificación perpetua.

Si la fotografía es una explosión fotoquímica, y su efecto de real es sólo un momento más en los modos de ver la existencia, para poder seguir alcanzando esa exactitud de la representación debe poder imprimir mas velocidad o mas optimización

al movimiento, aunque sea con la tarea de hacerlo infinitamente. Es necesario un anclaje en la cara más iluminada de lo existente, es necesaria una obviedad para ese calidoscopio. La sucesión y corrección de capas materiales por el artista en la pintura se convierte ya en el estudio de una técnica para efectuar el mejor disparo fotoquímico, en la instantaneidad de unas imágenes que pueden condensar un referente. Por eso la auto-corrección de la fotografía no es un rechazo de sí misma, o la vuelta a un pasado esencial, sino la búsqueda de un detrás y de un más allá comprensibles visualmente; un más allá equilibrado que la propia fotografía terminará por complementar con una escalada de velocidad, y con una simultánea convencionalización de la imagen, con un sentido común óptico. La fotografía se instalará ya en una posición convencional, en similitud a un lenguaje social de lo estético; un modo de ver que se deja convencionalizar por la técnica y que encuentra su equilibrio en ella, un modo justo de ver que se esfuerza en ser cada vez más eficaz, en sus sucesivas formas de anclaje y en su conquista de los ya infinitos modos de ver y decir la exterioridad. La imagen transmite ahora *modos de ver* consensuales: selecciones, estampas, o fragmentos, que son atrapados en estilizaciones no ya esenciales sino existenciales; modos que vienen a ejemplificarse muy bien en la técnica del retrato.

Es importante expresar la importancia del cambio óptico en la estética del XIX e inicios del XX: el paso de una forma de ver anatómica a una forma de ver *fotoactiva*, una nueva forma dialéctica que sobrepasa la obstinación clásica en espacializar el centro de la imagen, pero que igualmente va a limitar a la imagen expresando la consistencia luminosa de su propio objetivismo; en ese sentido, la fotografía y el iconismo clásico presentan un exagerado paralelismo: la estética técnica acepta subir a una máquina de velocidad e impacto que supera la descentralidad de la imagen gracias a una elipsis de sus irregularidades más evidentes. La fotografía establece dos líneas de continuidad. Una en relación a la potencia de lo visible, vigente en el mundo clásico, y otra en relación a las imágenes marginales, que lejos de ser ya una amenaza externa al mundo, pueden ser ayudadas a su normalización, en un efecto de visualización suplementaria. Lo óptico se amplía a una continua adición de imágenes nuevas, y las limitaciones se solucionan con más imagen. La metáfora es reconducida al orden por la puerta principal, de la mano de lo fotoactivo; y el ojo ampliado de la fotografía será ya un ojo que coquetea con el más allá romántico, pero que no es nada romántico.



Lámina 6. Retrato por Fernando Debas. (Hacia 1900)

La fotografía inaugura una estética instrumentalizada en sus características originarias, y en la que sus fragmentos, sus oscuridades, su magia, son llamadas al orden en un efecto de positivismo no explícitamente totalitario. El retrato reflejará una cara ejemplar del existente, la imagen de un yo positivizado en sus capacidades potenciales y vitales. En el fondo del cuadro fotográfico quedará ya la dimensión estética de la imagen, como telón de fondo de un espacio comunicativo que de nuevo se apaga, recordándonos la eterna maldición de la imagen

Benjamin acaba lamentando la unilateral consideración del lenguaje como un mero instrumento de comunicación, el olvido de esa otra dimensión en virtud de la cual deja de ser nada más que un medio y pasa a ser una manifestación, una revelación de nuestro ser mas íntimo y de los lazos sociológicos que nos vinculan con nosotros mismos y con nuestros semejantes ²⁷

Como la literatura, el arte, técnico o plástico, se opondrá vitalmente a las formas de plasmación positivas, resistiendo a sus recorridos comunes, a sus aspectos simplemente comunicativos y fáciles. Impresionismo y postimpresionismo, expresionismo y vanguardias son vías estéticas que significan la presentación de nuevas metáforas, el apoyo a una dinámica de búsqueda del arte en el interior de lo técnico, recurriendo a una estética que se dilatará para encontrar las aristas de lo material, lo imaginable y lo sensible, una batalla que se mantendrá como poco hasta mediados del siglo XX. La pintura se desplazará a la interioridad humana, a las deformaciones de lo obvio, en una autocrítica incluso de sí misma, distanciándose de la mera instrumentalización de los estereotipos; y al igual que la literatura, saldrá a una esfera externa de la representación, a un terreno salvaje y censurado para lo visual, a una geografía de los márgenes. Así, la belleza será ya perturbación, choque, sorpresa, búsqueda del instante incontrolable por la fotografía, una imagen que expresará lo inaccesible para un ojo común, conteniendo incluso las propias deformaciones ópticas de lo visual.

Las formas más atípicas de la imagen comenzarán a convivir con las técnicas más apretadas de su convencionalidad, en una dinámica de choque que caracterizará el ritmo dialéctico de la imagen en los dos últimos siglos. Algo que quedará condensado también en la propia teoría de la imagen, haciendo de la semiología una constante recuperación de esas formas siempre en emergencia.

²⁷ Jarque, Vicente. Op. cit. Pág. 164

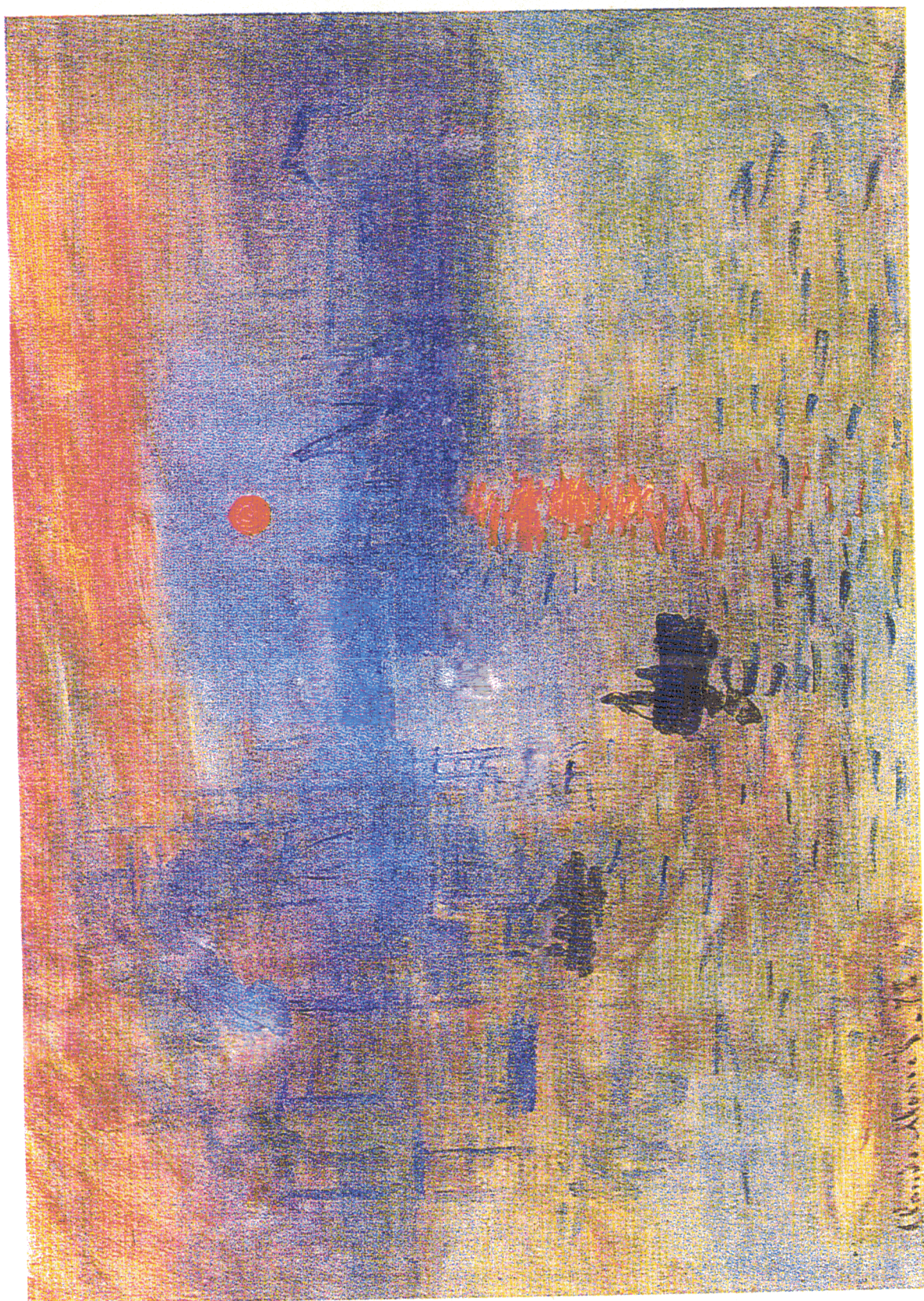
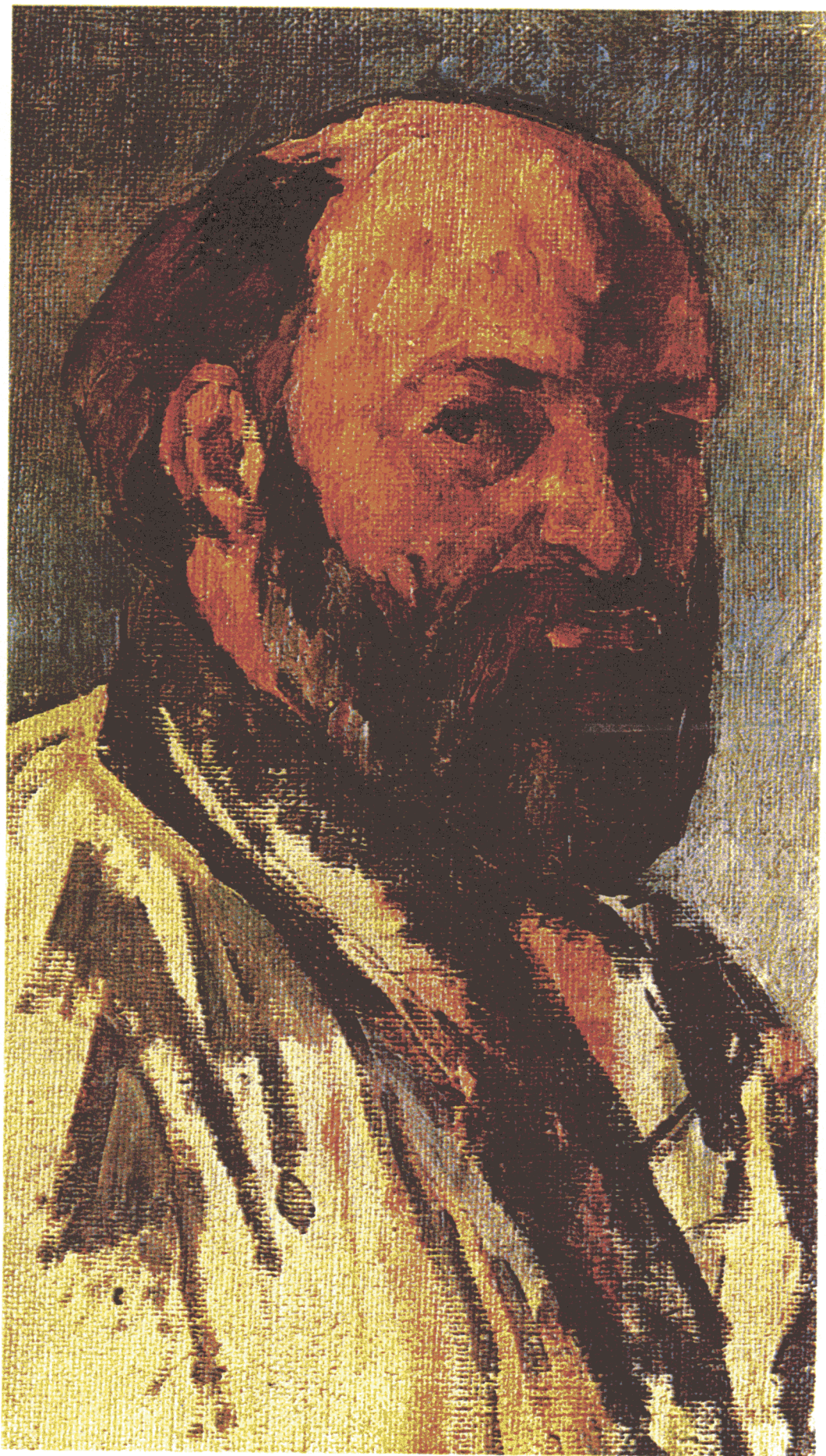


Lámina 7. *Amanecer: Impresión*. Monet. (1874)

Lámina 7. Autorretrato a los 40 años. Cezanne. (1880-81)



3.2 LA TEORÍA SEMIOLÓGICA Y LA IMAGEN.

3.2.1 Introducción.

3.2.1.1 *La fotografía: nuevos puntos de vista y nuevas alianzas con el lenguaje.*

El principio de objetividad moderno significó arrastrar el esencialismo antiguo hasta *lo referencial*, manteniendo una base reguladora tanto para el sentido externo de las palabras como para la percepción distintiva de la imagen. Lenguaje verbal y representación van en ese sentido a la par: si el recurso a lo memorístico del mundo antiguo tiene su correlato en la imagen como núcleo de esencia-bien, la transformación de los textos (y del lenguaje) a raíz de la imprenta se puede poner en correspondencia con las técnicas perspectivistas del Renacimiento, que van a dar salida al referencialismo. En el mundo clásico se pasa de la simple copia de una idea a la perspectiva, y de ahí a la objetivación de todo tipo de imagen; un proceso que supone un paso directo al ser humano como centro del mundo, capaz de reproducirlo con exactitud, sin excluir ya un cierto trato con la sensibilidad, pero estableciendo solidificaciones en su exterioridad. Con la emergencia de la fotografía todo el campo de la escritura y de las manifestaciones visuales va a verse afectado ya desde lo fotoactivo; con la fotografía se producirá el cuestionamiento final del punto de vista único, y la perspectiva será convencionalizada haciendo que el arte no se enfrente ya a las leyes de la naturaleza sino al campo de las reacciones del ser humano ante ella, y ante los dispositivos ópticos que las describen. Un mundo más humano, tal vez, en el que las imágenes pueden relacionarse con su modo de aparecer, con su modo de ser captadas, con sus contingüidades con los márgenes. La percepción es ahora formulada no como una simple reorientación al objeto, sino como una reordenación de fragmentos ópticos, como una convención que los hace inteligibles, un fenómeno que encuentra un paralelo en algunas tendencias del Renacimiento y del Barroco, aunque en aquellos la focalización de la imagen siempre pretendiera situar instantes esenciales, y no fragmentos convencionalizables por un sentido común que sabe ya de sus propios límites.

El Renacimiento y, después, sobre todo el Barroco, tenderán cada vez más a valorizar prevalentemente la subjetividad del hipotético observador, inscribiendo sus miradas en sus obras y, directamente, proyectando en ellas movimientos cognitivos.²⁸

²⁸ Bettetini, Gianfranco. *La simulazione visiva*. Bompiani, Milano, 1991. Pág. 44

Il Rinascimento e, poi, soprattutto il Barocco tenderanno un poco alla volta a valorizzare prevalentemente la soggettività dell'ipotetico osservatore, iscrivendone gli sguardi nelle loro opere e, addirittura, progettandone i movimenti ricognitivi.

Pero, si con la fotografía los "modos" de ver son consolidados ya en forma convencional, estos no se presentarán necesariamente exentos de normalización. Tendremos un neobjetivismo que influirá en toda la concepción de la imagen del XIX, extendiéndose incluso hasta la primera mitad del XX; y aunque el Positivismo y la Fenomenología, o el Neopositivismo y la Semiología, se sucedan paulatinamente en una concepción más contextual o abierta, van a seguir ligados por una verticalidad clara que llama poderosamente la atención. La instantaneidad del fragmento fotográfico, como momento de visión, va a cambiar los modos de percibir, como habían ido cambiado también los modos de hablar, pero, a un lenguaje que se autoafirma como convencional le corresponde también un modo de percibir como instrumento y como anclaje de una realidad positiva; como *modo de ver* útil. El proceso va a estar fundamentalmente condensado en la primera mitad del siglo XX, cobrando el arte y el lenguaje una dimensión convencionalista que quedará afirmada en la propia alianza entre las teorías lingüísticas de la primera mitad de siglo y las técnicas derivadas de la fotografía.

En este contexto, la semiología va a traducir todo el espectro de residuos y excrecencias materiales de la imagen, puestas de manifiesto en los márgenes de la fotografía, como modos de normalización lingüística. La semiología va a contribuir a una estetización y culturización de todo tipo de imagen, admitiendo en su seno fragmentos e irregularidades (y no simplemente estereotipos), y convirtiendo las más íntimas oscuridades de la imagen en modos de ver positivos. La idea de una capacidad de control de las formas estéticas eleva a la Semiología a paradigma ejemplar de esa dinámica; dinámica en la que las formas antiguas pueden pervivir perfectamente en las nuevas, estetizándose, al mismo tiempo que se incorporan nuevas formas al conjunto. La conciencia de una positividad en la mirada y en el lenguaje, y el asumir los diversos modos de mirar, supone para la semiología el comienzo de una clara convencionalidad en los conceptos y en los perceptos, haciendo que el propio espacio estético de la imagen (como el del texto) puedan incorporarse a la necesaria estructura del saber, y no ser solamente un sucedáneo marginal de la significación o de la representación. Todo converge en una visión común, aunque esto suponga extraerle su continua materialidad, la imagen, como el lenguaje, va a estar funcionando ya a comienzos del siglo XX como ligada a un

proceso de racionalidad dinámica, a un texto que circulará con las formas estéticas y sociales inmersas en su interior.

Esta estetización puede ser bastante bien ejemplarizada extendiendo el concepto de *Anamorfosis* moderno a las manifestaciones fotográficas; la *Anamorfosis* acentúa la descomposición de la perspectiva en su investigación de la deformidad virtual, de la mistificación o del capricho, en suma, de la alegoría, pero cualquiera que sea el método o la operación que se realice, la *Anamorfosis* tiene que ver con un replanteamiento de la perspectiva y de sus principios constitutivos; y aunque pretenda destruirla se rehace a sí misma, como reelaboración de los cánones tradicionales. En el caso de la fotografía la recomposición de esa perspectiva anamórfica se convierte en la condensación de un punto de vista verosímil. Todavía se mantiene, de cualquier manera, una clara relación con la esencialidad de la realidad, que es ahora descompuesta por ciertas operaciones técnicas. La perspectiva es desmontada pero vuelta a montar, atiende ahora a los movimientos de cabeza del espectador, a la identificación con una posición visual o inteligible, a la rotación de la mirada o del cuerpo del espectador, unificadas ahora por un “modo” de mirar

El espectador que quiere ponerse en relación con el manufacturado anamórfico “debe” necesariamente moverse y estabilizar así una relación dinámicamente activa con el objeto de su atención²⁹.

Con la fotografía, las imágenes se van a superponer, de tal manera que, al tiempo que desaparecen unas y aparecen otras el espectador se libere de su condición de estaticidad y sistematice su dinamismo, generando una inteligibilidad verosímil. El argumento está en plena concordancia con las fórmulas semiológicas de conceptualización (que actúan en similitud a asociaciones de ideas y a encadenamientos dinámicos de éstas) y que hace comprensible, por tanto, el progresivo abandono de la referencia interna y externa hasta dar con una referencia mental o convencional, que presuma, a su vez, de una posición de predominio sobre las categorías esenciales (cosas o sustancias).

²⁹ Bettetini, Gianfranco. *Ibidem*. Pág. 42

lo spettatore che vuole porsi in rapporto con il manufatto anamorfico “deve” necessariamente muoversi e stabilire così un rapporto dinamicamente attivo con l'oggetto della sua attenzione.

Lámina 8. *Pintor*. Antoni Campañá. (1937)



lo spettatore che vuole porsi in rapporto con il manufatto anamorfico "deve" necessariamente muoversi e stabilire così un rapporto dinamicamente attivo con l'oggetto della sua attenzione.

3.2.2 La convencionalización de la imagen.

3.2.2.1 La imagen como visión codificada. Visión y Percepción

En cuanto a los aspectos más sobresalientes que la ruptura fotográfica pone de manifiesto, vemos que los mecanismos de la visión tendrán como punto de partida la formación de imágenes en la retina, y no un calco geométrico de la realidad. Sólo una parte de la retina ofrece una imagen enfocada y nítida (distinción entre visión estructuradora, media y periférica), la imagen retínica no es una replica sino una proyección parcial del mundo, haciendo que ésta se aproxime más a una representación cartográfica que a un reflejo especular. El canal visual es, por tanto, un órgano estructurante, más que un órgano receptor. La falacia del mundo clásico era pensar que la visión generaba una percepción de realidades, consolidada por la existencia de unas esencias que le correspondían. Se daba un orden, pero, éste, razonablemente, sólo puede verse ahora como una construcción, como un centrado convencional de la imagen que se reconstruye con la propia actividad humana perceptiva

Las nociones de centro, de atracción hacia el centro y de periferia están ya preparadas en el sistema ocular.³⁰ En el acto de percepción y en el proceso de reconocimiento que le sigue intervienen rasgos que poseen un carácter real y objetivo. Por el contrario, las agrupaciones de sus rasgos en unidades estructurales, que son lo propio de la lectura humana, están en el modelo no en las cosas³¹.

Si no fuésemos capaces de producir ese mapa mental, apenas tendríamos otra cosa que imágenes momentáneas desorganizadas y discontinuas.³²

Por eso, el fenómeno de la constancia perceptiva es más el resultado de leyes propias del sistema perceptivo que el producto de la realidad física externa, y por tanto compone sólo un "modo" de ver, una relación con ese continuo fluyente de la imagen. Ésta, a su vez, expresa un lenguaje no unívoco y una relación dinámica con lo social; la óptica del ojo y de la fotografía tienen ese elemento común de fragmentación que engarza con las hablas parciales, y que, por ello, no puede confundirse con una mera idealización, ni de las cosas ni de las palabras: el ojo no puede retener o idealizar nada, sólo se sitúa en posiciones de inteligibilidad. Igualmente, la operación de extracción de información ambiente se configura sólo

³⁰ Groupe µ. *Tratado del signo visual*, Cátedra, Madrid, 1992. Pág. 56.

³¹ Groupe µ. *Ibidem*. Pág. 77.

³² Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid, Cátedra, 1996. Pág. 37.

como una actividad exploratoria, para "ver" no bastan el ojo como receptáculo y el objeto como modelo, la visión es una dinámica más compleja; el modo en que una persona mira el mundo depende tanto de su conocimiento como de sus necesidades, es decir, de la información que busca, de su forma de ir recortando el continuo, y a eso hay que sumarle las particularidades de los medios que utiliza para ver. La percepción transforma los estímulos en formas, siendo indisociable de una actividad integradora, pero si nuestro sistema de percepción está programado para desprender similitudes y para despejar diferencias, de ello no se puede deducir un optimismo unilateral. La semiología llama la atención sobre ese carácter fundamentalmente modal y cultural de la imagen, en relación con un lenguaje que tampoco puede quedarse en sí mismo, que se soporta en su sociabilidad.

La imagen no constituye un imperio autónomo y cerrado, un mundo clausurado sin comunicación con lo que rodea. Las imágenes -como las palabras, como todo lo demás- no podrían evitar ser "capturadas" en los juegos de sentido, en los múltiples movimientos que vienen a regular la significación en el interior de las sociedades³³

La propuesta concreta se orienta hacia la producción de un saber en torno a la imagen, capaz de permitir la edificación de una competencia espectral susceptible de superar la falacia naturalista de las imágenes, para reconocer en las mismas el resultado convencional, luego dependiente de una lógica cultural y social de un complejo proceso de producción de sentido³⁴

Un argumento similar se puede extraer también de las teorías de Max Black contra la referencia³⁵; con él podemos entrar en sintonía ya con las características convencionales de todo tipo de percepción. Según Black, no podemos saber nada de la representación de las imágenes; nada nos saca a la referencia, al objeto, sólo a un "tema" de la imagen (convención, esquema, etc.). No llegamos nunca a analizar el objeto sino su representación. Black presenta tres argumentos que hacen imposible la referencia:

- a) La escena original de la imagen es un momento tan difícil de localizar y tan fugaz, que difícilmente se puede poner en relación a la representación; aquello que se ponga como escena original será siempre un recorte y no la escena original.

³³ Metz, Christian, "Mas allá de la analogía, la imagen". En Christian Metz et alia. *Análisis de las imágenes*. Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1982. Pág. 12.

³⁴ Zunzunegui, Santos. Op.cit. Pág. 14

³⁵ Black, Max. "¿Como representan las imágenes?" En VV. AA. *Arte, percepción y realidad*. Paidós, Barcelona, 1983.

- b) La semejanza con el modelo no nos vale tampoco para salir a la referencia, porque, a falta de un anclaje definitivo de éste (un principio claro y unívoco), la semejanza con el modelo puede confundirse con la semejanza a una copia sin ningún tipo de problemas, ya que las dos son representables (la copia puede convertirse en una representación que pase por modelo, haciendo inútil todo el proceso de semejanzas, toda salida a la referencia). La imagen remite a su interpretabilidad constante.
- c) Tampoco le resulta válida la intencionalidad: Si un dibujante realiza una copia defectuosa, la imagen también representa, aunque no lo quiera el autor; siempre hay más cosas en la imagen que las expresadas por el autor, y, por consiguiente, el lector siempre podrá construir las imágenes en función de su propia competencia (y posiblemente más allá de las intenciones del autor), neutralizando sus intenciones.

Concluye Black que las diferentes formas de comprender la exterioridad de las imágenes conducen a indicar una fabricación y un espíritu de modelización (un lenguaje); y que en último extremo las imágenes remiten a modos y producciones de estilos de vida, donde las imágenes se insertan para cobrar sentido. El planteamiento general podría afectar sobre todo a las imágenes tradicionales del arte, aquellas que incluyen una fabricación manual y un ejercicio defectuoso de la copia; pero a este respecto el autor parece añadir que las imágenes de la técnica dificultan igualmente una comprensión cerrada del sentido, ya que la técnica fotográfica conduce a pensar la imagen tan sólo como un condensador de modos perceptibles, y no como algo cerrado y espacializable finalmente. Sólo desde una concepción precipitada pueden las imágenes ser caracterizadas por su inmediatez exterior, por su carácter de apariencia especular, por su presumible presentación objetiva del mundo (aunque tratemos de una imagen no mediada por técnicas o aparatos, como la visión directa).

3.2.2.2 Los códigos culturales de reconocimiento.

Norman Bryson (gran conocedor de Max Black), adjudica a la doctrina de la mimesis la responsabilidad del objetivismo en la imagen; la doctrina de la mimesis genera el fantasma de un modelo externo detrás de la representación, obviando la convencionalidad y los aspectos más humanos de la imagen. Pero si se da un reconocimiento de la imagen, éste no funciona por un hipotético parecido de la imagen a un objeto, sino por que se reconocen rasgos previos en la percepción, se

reconocen las imágenes, que pueden ser comparadas con las convenciones que tenemos de ellas.

En el fondo el objetivismo no es más que una forma de corregir los esquemas de la tradición (las formas populares), la particularidad y estilización de la ejecución manual (mal llamada tosquedad), y las limitaciones del medio técnico (el primitivismo que algún día será superado por las técnicas); y esta situación sólo es recuperable si se cambia el análisis del objeto por un análisis según los códigos sociales de reconocimiento, es decir, según lo que una sociedad acuerda que es la realidad.

Yo puedo estar convencido de que una persona que está mirando una imagen e identificando el mismo contenido que yo encuentro en ella está (en sentido nouménico) en el mismo estado-de-haber-reconocido-la-imagen en que estoy yo... pero lo que tanto el como yo estamos observando (en el sentido de la observancia) son solamente los códigos de reconocimiento socialmente construidos.³⁶

El planteamiento cambia extraordinariamente el modo de entender el conocimiento de la imagen, en un contexto que nos conduce a establecer, detrás de los procesos de percepción, códigos preestablecidos de reconocimiento de figuras, es decir, una existencia de convenciones culturales no sólo para el lenguaje verbal, sino también para el icónico. Y si bien el grado de expresión de una imagen puede ser altamente realista o verosímil (sobre todo en los procesos comunicativos de los medios técnicos de reproducción de la imagen) esto no produce una copia exacta del objeto, sino que abre un camino más o menos directo a los códigos de reconocimiento. Formas de mirar, puntos de vista, esquemas previos para reconocer formas en el campo de percepción, formas de ordenamiento del espacio, etc., son sólo algunos ejemplos de concepciones convencionales para la imagen.

Con la convencionalización de la imagen, entramos, en suma, en un proceso de modelización del continuo ligado a diferentes formas significantes; un proceso que, como veremos, se acerca también, inevitablemente, a nuevas concepciones cerradas de las imágenes, a una consideración de la imagen admisible sólo por su generalidad simbólica, dentro de una estructura socialmente establecida. La imagen se podrá insertar ya en una estructura, perdiendo su autonomía material.

³⁶ Bryson, Norman. *Visión y pintura*. Alianza Editorial. Madrid, 1991. Pág.57

3.2.3 La Herencia clásica de la semiología.

3.2.3.1 Los problemas icónicos de la semiología.

Las rectificaciones de la semiología no acabaron inmediatamente con el problema de la normalización; la semiología generaba una iconicidad, substitutoria de la referencia, de corte bastante problemático, pareja al fantasma de la propia estructura lingüística. La forma de incorporación de la imagen a la semiología era una forma de integración de lo visual a los códigos lingüísticos, totalmente en sincronía con una lectura deformante y desconocedora del célebre trinomio del signo de *Ch.S.Peirce*. Para este autor había tres tipos de signos: el *index* (segundidad), que era el caso extremo del mostrar y que constituía una especie de fijador o denotador del sentido, la característica que adhería a la imagen al significado verbal; el icono (primeridad), que era el caso de una imagen precodificable, una materia prima de la representación que portaba los aspectos más *cualitativos* de la imagen; y el símbolo (terceridad), que estaba caracterizado por ser una reestructuración de la imagen extremadamente convencional y representativa. Las relaciones entre todos ellos, para la semiología, estaban lamentablemente cruzadas por una jerarquía que las ordenaba, y cuyo broche de oro venía a ser el significante, la denotación, y en último extremo el *index*. La imagen, como sistema modelizador secundario (sistema visual), podía cobrar formas diversas en función de su analogía con el sistema primario (la lengua); y ya fuera vista, modalmente, como simple *index*, icono o símbolo, la imagen tenía en su vértice a su denotación, algo que caía sobre la mera función indicadora del signo, obviando su carácter interpretativo (terceridad) y su carácter cualitativo (primeridad). El *index* se constituía como modelo de los otros y como figura de paso al lenguaje natural, el *index* aportaba un recipiente espacial para ese modelo, una simple coartada visual que simplificaba de forma deformada gran parte del trabajo de clarificación de Peirce³⁷. Así, la predominancia del sistema reducía a simple idea todo el aparato de la imagen, y recíprocamente no evitaba un vértigo hacia el objetivismo, controlado por el lenguaje.

La iconicidad, o conversión degenerada del icono y del símbolo en denotación, y que era en la semiología una continuación y una variante de la mimesis, fue tan importante para la problemática de la imagen visual como lo fue para la lingüística el

³⁷ Apel, Karl-Otto. *El camino del pensamiento de Charles S. Peirce*. Madrid, Visor, La balsa de la Medusa, 1977.

problema de la estructura; ambas mantenían de alguna manera una estrecha relación y muchos rudimentos de las teorías clásicas de la significación: unas ideas y unas imágenes recipientes para ellas. La visión *barthesiana* de este problema, en extrema consonancia con ello, consistió en continuar aceptando una potencia denotativa en la imagen; no ya como objeto o esencia sino como corteza del sentido universalizable, como una espacialización que se llenaba de sentido sólo gracias al lenguaje. El lenguaje semiológico generaba así un doble convencional para la imagen, un modo de ver convencionalizado que eludía finalmente la exterioridad, a base de generalizarla. La iconicidad realizaba una reducción de la imagen a la lingüística, y la devolvía, a su vez, a una relativa subordinación de las teorías clásicas de la correspondencia; ambas coincidían en el punto concreto de la denotación, aunque su carácter fuese ya diferente. Así, la iconicidad, que se tomaba poco en serio el estatuto de las imágenes, estabilizaba su valor en función de una escala de mayor o menor parecido con un significado denotado, haciendo que la imagen sólo fuera válida si tenía un recíproco objetivo.

Después de Peirce -y a menudo, con menos matices y profundidad que él- muchos otros cedieron a la tentación de iconizar demasiado el icono³⁸

Las categorías de icono y de índice son categorías 'passepartout' o nociones paraguas, que funcionan por su propia vaguedad, como ocurre con la categoría signo o la de cosa... postulan la presencia del referente como parámetro discriminante³⁹.

Será la semiótica, finalmente, la que culmine la crítica al objetivismo. En ese sentido se debería destacar el análisis semiótico de Eco, que en 1968, con *la Estructura ausente*, establecería definitivamente que la analogía del signo icónico no es con el objeto representado (al cual el lenguaje estructura según códigos) sino con el modelo perceptivo del objeto (que se caracteriza por ser una convención no abstracta); la imagen no puede encapsularse y las convenciones no pueden separarse de su continuum material y lingüístico. Eco atribuye a las imágenes, aunque sean signos perceptivos, la propiedad de representar marcas semánticas, la

³⁸ Metz, Christian. Op. cit. Págs. 10-11

³⁹ Eco, Umberto. Op.cit. *Trattato di Semiotica Generale*. Págs. 239-240.

Le categorie di 'icona' e di 'indice' sono delle categorie 'passepartout' o 'nozioni ombrello', che funzionano proprio per la loro vaghezza, come accade alla categoria di 'segno' o addirittura a quella di 'cosa'... postulano la presenza del referente come parametro discriminante.

propiedad de ser unidades de sentido culturalmente definidas, y comunicables en interacción. Las imágenes son símbolos e hipótesis interpretativas del mundo.

También en los casos de representaciones más "realistas" se pueden individuar bloques de unidades expresivas que nos envían no tanto a eso que del objeto se ve como a eso que se sabe o se ha aprendido a ver.⁴⁰

La semiótica introducirá un planteamiento nuevo que se aproxime a pensar el significante como una relación de implicación, haciendo, tanto de la imagen visual como de los fonemas verbales, producciones relacionadas y no equivalentes, interpretaciones, en suma. La reflexión que plantea Eco ante la iconicidad es hacer una división de los signos en función de su producción; la convencionalidad del signo-imagen se basa fundamentalmente en un modo perceptivo; la imagen es sólo un signo cuyo significante cobra forma bidimensional. Todas las divisiones del signo corresponden a una interpretación y por lo tanto son fruto de la noción de interpretante; para la semiótica, a diferencia de la semiología, sólo el nivel de la interpretación es viable para ser codificado. El índice (segundidad) no pertenece estrictamente a la semiosis, a ésta sólo puede pertenecer el símbolo (terceridad). En lo que respecta al icono, éste sólo tendría un factor cualitativo en la semiosis, y siempre en relación estricta con los interpretantes (en su capacidad de ser primeridad en la terceridad). Finalmente, es la terceridad la que pone en un plano de interacción al índice, al icono y al símbolo, pasando todos al proceso semiótico en cuanto interpretantes, como simples modos de producción, no como productos de una rígida jerarquía del lenguaje.

Desde esta óptica, el significante no se solidifica con el significado, sólo se implica con él, el significante va a ser producción, no simple aplicación. Con ello, se da una nueva ampliación de los conceptos de texto y de imagen hacia sus manifestaciones estéticas y comunicativas, para rearticular las viejas relaciones entre sistemas modeladores secundarios y primarios de una forma más abierta, y sin la subordinación estricta a lo lingüístico; en la imagen hay convencionalidad pero no arbitrariedad.

⁴⁰ Eco, Umberto. *Ibidem*. Págs. 272-273.

Anche nei casi di rappresentazione più "realistica" si possono individuare blocchi di unità espressive che rinviano non tanto a ciò che dell'oggetto si vede ma a ciò che si sa o ciò che si è imparato a vedere.

Gran parte de los errores cometidos hasta ahora han procedido de la ilusoria identificación entre arbitrariedad y convencionalidad.⁴¹

En ese sentido Umberto Eco dio fin a la polémica en 1975 en el *Tratado de Semiótica General*, rompiendo definitivamente la relación con la mimesis, al afirmar la imposibilidad de relacionar lengua y sistema de signos no-verbales según una simple forma de equivalencia o subordinación.

3.2.3.2 Las correcciones semiológicas de la imagen

Hasta las primeras articulaciones de la semiótica discursiva o interpretativa, en los últimos años de la década de los 60, primaba una concepción estructural, que incluía, tanto a la imagen como a la palabra, tan sólo como ejemplos gráficos de una formalización lingüística, constituida ésta por palabras o por modelos ajustados a estas palabras. La sistematización analógica de la imagen se producía por equivalencia con el sistema de la lengua, y su fuerza de objetivación denotativa venía dada precisamente por esa solidificación de las imágenes a la literalidad de sus significantes. La imagen no denotaba un objeto externo sino que, aprovechando un concepto convencionalizado se agotaba en él; al tener una capacidad fundamentalmente denotativa y no codificable, buscaba un recíproco en el código para vestirse como coartada. La semiología no era ajena a una complicidad con las teorías de la referencia, en cuanto a que, si bien admitía la convencionalidad del signo, la imagen y el significante verbal terminaban por convertirse en un ajuste denotativo de la propia lengua; la denotación era producto de la equivalencia entre una imagen y un significado; no ya una referencia pero sí una significación espacial. La forma más fácil de incorporar a la imagen es hacerla equivaler a la parte más denotativa del lenguaje, perfeccionando sus capacidades materiales y reforzando todo el conjunto. La fotografía constituye el ejemplo hiperreal de esa formulación de imágenes por equivalencia, en la medida que posibilita la visión de unas imágenes mucho más completas, dinámicas e instantáneas para la visión que cualquier figura clásica. Así, según la semiología, la imagen fotográfica es considerada como materia informe y abierta (en ruptura con la objetividad), como materia que no puede poseer un código externo; pero que asimismo debe interpretarse según el código lingüístico,

⁴¹ Zunzunegui, Santos. Op. cit. Pág. 68.

formando parte de él como sistema secundario; e insertarse en su conjunto, una vez hecha símbolo, para formar cadenas controladas de sentido.

Y así queda revelado el particular estatuto de la imagen fotográfica: es un mensaje sin código...En suma la fotografía sería la única estructura de la información que estaría exclusivamente construida y colmada por un mensaje denotado que la llenaría por completo ⁴²

La semiología elaboró, sobre todo a partir de Hjelmslev unos mecanismos de unificación entre aquellos sistemas no totalmente reducibles a la lengua (como el de la imagen) y la lengua misma. Pero esos sistemas, más o menos irreducibles, pasaron a ser simplemente sistemas modelizadores secundarios, que se articulaban en discursos alrededor de la lengua, cristalizados en contextos funcionales. La imagen cobraba, así, una función innovadora, pero también una función altamente lingüística, en un proceso en que la dialéctica jerarquizadora de los dos sistemas daría movilidad a todo el conjunto.

La semiología construye una red convencional de significados, pero estableciendo un régimen estricto de equivalencias con la imagen que termina por restarle su materialidad. Las imágenes pasan a ser consideradas variantes de la denotación, o connotaciones, en una suerte de órbita concéntrica. Con el giro lingüístico de la semiología, y con la gran influencia de la fotografía, sucede en el caso de la imagen algo parecido a lo que sucedió con el lenguaje: la base de significación es un diccionario y la estética tan sólo una variante retórica. Los significados, en el nivel paradigmático, pierden omnipotencia, pasan a ser convencionales y sociales, pero, al mismo tiempo, las alegorías que mencionaba Benjamin, lejos de ser reducidas bruscamente al código, son situadas en un sistema suplementario, articulándose tan sólo como variantes; se sustituye esencia y cosa por primacía del código y un sentido común óptico. La imagen se sitúa en un nuevo límite de control que permite mayor aleatoriedad, pero que también muestra una reducción de los juegos de fuerza de la imagen y de sus formas más inciertas; se permite a la imagen pasar un poco más allá pero a condición de jugar unas reglas muy precisas.

En relación al problema de los sistemas modelizadores, el ejemplo de Barthes es importante, ya que señala precisamente uno de los primeros intentos de la semiología por extenderse al resto de sistemas de signos. Pero, si el autor francés pretendía

⁴² Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona, Paidós, 1986. Pág. 14

realizar en los *Elementos de Semiología*⁴³ una construcción de relaciones estrechas entre la lengua y otros sistemas, como el de la imagen, su proyecto terminó por ser exageradamente peligroso para la propia sobrevivencia de estos, al reducir a la imagen a una inevitable continuidad positiva. En su opinión el lenguaje cubría los signos, hasta el punto de que una parte del mensaje icónico se encontraba en relación redundante o produciendo un recambio con el sistema de la lengua; *los sistemas de objetos no pasaban nunca a ser un sistema sin atravesar las mediaciones de la lengua*, no podían significar nada sin el lenguaje, aunque esos otros sistemas fuesen "*mas grandes que el lenguaje que los cubre*". Con Barthes, lamentablemente, la espiral sigue cayendo del lado de la estructura.

3.2.3.3 El problema de la connotación fotográfica

En la Semiología la dimensión estética de la imagen fue aceptada tan sólo como un sucedáneo que debía ser regulado por el código, como el *habla* es regulada por la *lengua*; el lenguaje semiológico acariciaba temerosamente a la imagen pareciendo bastarle sólo con una pequeña transformación. En relación con la fotografía, se asumía su protagonismo como productora de un mensaje muy vasto y tupido, esto era incuestionable; pero el juego de producción tenía su límite de convergencia en un *índex* que se contraía finalmente en la denotación lingüística; el resto de movimientos y desplazamientos eran integrados sucesivamente en juegos de connotaciones que la rodeaban. Se producía así un mecanismo de adherencia del lenguaje, denotativo en un primer nivel (sobre la base de un mensaje sin código), y connotativo, más tarde, en un segundo nivel, que terminaba por reconstruirse en un efecto de reciprocidad, evacuando el artificio estético y la exterioridad sensible; la retórica y la estética debían pagar un peaje.

Pero el verdadero problema de la imagen semiológica era la connotación. Si la convencionalización primaria no tenía demasiados problemas por su dimensión denotativa, la connotación podía, en su uso retórico, al encontrarse con las flexiones materiales del propio uso estético (inconsciente, imaginación, percepción), contagiarse de la exterioridad evacuada; una cuestión que no gustaba demasiado a los semiólogos. La dimensión connotativa podía conducir a nociones ideologizantes o

⁴³ Barthes, Roland. *Elementos de Semiología*. Madrid, Alberto Corazón, 1971.

mitologizantes de la realidad, aunque, con su eliminación, se eliminará también la propia dimensión estética del lenguaje.

Caracterizada por lo tanto la fotografía (no trucada) por la condición de testimonio de la historicidad existencial de su referente, y a la vez por la falsedad o convencionalismo de su propuesta perceptual, debe concluirse que, más que una técnica óptica de reproducción, la fotografía es sobre todo una técnica de transfiguración, y en esa transfiguración reside precisamente su semántica, su retórica, su ideología y su arte.⁴⁴

Para la semiología la dimensión ideológica venía impuesta por el uso connotativo del lenguaje (que podía ser un tanto perverso, hasta el límite de producir regresiones al objetivismo) frente al uso denotativo, que poseía, sin embargo, un papel de pureza similar a un grado 0 de escritura. Barthes, como otros semiólogos de la época, creía que la manipulación en los usos de la imagen venía dada por una aplicación falaz de los significantes, creía que bastaba con reorientar su uso a la lengua para rearticularlo de nuevo a su auténtica aplicación idónea. Pero el problema añadido era que la regulación contenía de nuevo la preeminencia del código, tal y como estaba presente antes de la connotación, y por consiguiente suponía de nuevo su asimilación (por equivalencia) al orden del significado. La idea de la semiología era reorganizar el código pero sin romper con él, y de esa manera reproducía el problema que quería solucionar, en un proceso dialéctico cerrado; la ideología era resuelta en una unicidad ideológica. Lo opaco a la codificación se corregía con articulaciones del código, con movimientos metonímicos y simbólicos, haciendo infamantes esfuerzos por evitar que la imagen tuviera una resonancia material.

3.2.3.4 *Las implicaciones signícas y la no equivalencia entre significantes.*

La base teórica de la denotación barthesiana -la idea de una imagen como mensaje sin código- contiene, por tanto, un gran problema; la simple presencia vacía en la imagen fotográfica revela la necesidad de adjuntarle una etiqueta (denotativa en un primer momento y connotativa siempre después) en dependencia de un significado. Esta etiqueta vendría dada, sobre todo, por un significante verbal: la foto de una mesa viene ligada al significante "mesa" y a su vez ambas ligadas al significado y definición de "mesa"; reduciendo todas sus posibles variantes estéticas y metafóricas. De esta manera obviamos el carácter de producción permanente que

⁴⁴ Gubern, Roman. Op.cit. *La mirada opulenta*. Pág. 162

se efectúa sobre la materia y los significantes, caracterizado por ser una significación siempre hipotética y por una actividad de enlace signico; eliminamos las propiedades intrínsecas de la imagen (que ya estaban bien eliminadas tradicionalmente en su subordinación a estereotipos).

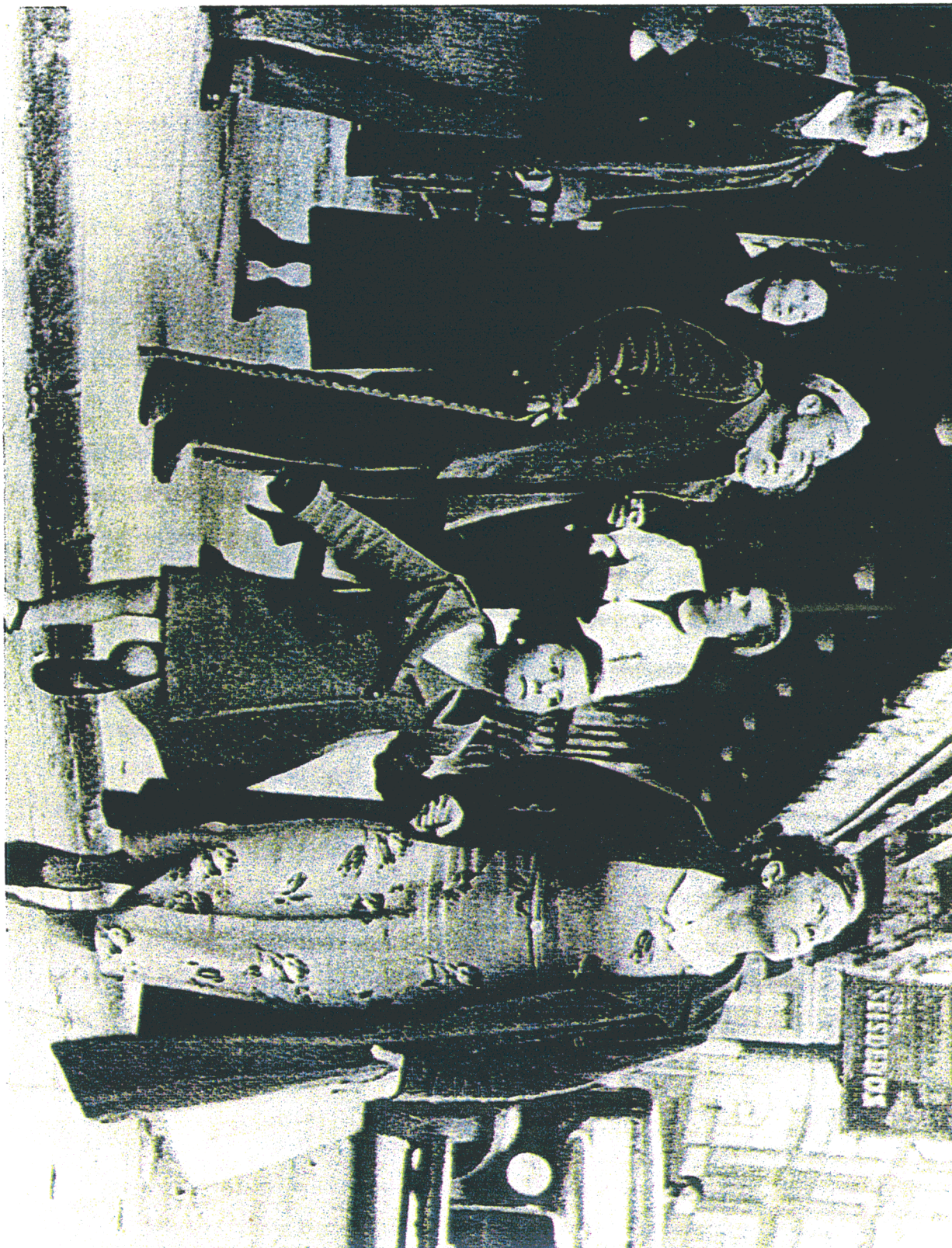
Significado = Significante sistema primario = Significante sistema secundario
--

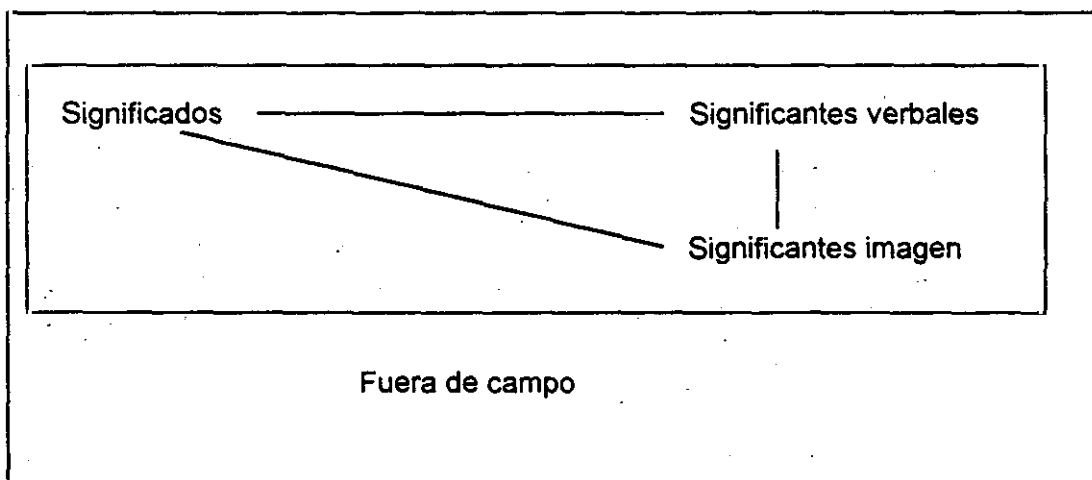
La imagen, como significante, no es equivalente a un significante verbal, ni a un significado prefijado tampoco, las relaciones deben ser de otra manera. La imagen implica un significado, porque está implicada en la producción de éste, y por ello no viene a incorporarse a una denotación, sino a producir un significado en la red; la connotación es más bien una interpretación que una simple posición de la imagen en un canon. Esto implica también a los significantes verbales, que no vienen tampoco a ocupar el puesto de un significado prefijado, sino a interpretarlo e implicarse en su producción.

La semiología, por el contrario, basa el orden de la imagen en su propio y presupuesto orden de formulación lingüística, siendo éste su propio caballo de batalla, en cuanto a que las connotaciones lingüísticas (y sobre todo las literarias) tienen mucho que ver con la materialidad de la imagen. La semiología queda, por tanto, sin llegar a los entresijos de la imagen misma, porque se mueve de nuevo en un terreno puramente formal, porque no alcanza el nivel plástico de la imagen, caracterizado por ser interpretación.

La imagen, sin embargo, se va a desplazar en un tejido de implicaciones, en una semiosis ilimitada, y no precisamente a través de formas equivalentes; la implicación sugerirá siempre una ulterior interpretación a la imagen, interactuando incluso con el lenguaje verbal; estableciendo un tejido en el que todos los elementos se conviertan en signos de los anteriores, forzando a interpretarse unos a otros. Cualquier denotación implicará una connotación, llevándola a una nueva interpretación, y así sucesiva e ilimitadamente. La imagen, y en nuestro caso, la fotográfica, queda siempre antes del objeto y después del concepto. Y la negación de su denotabilidad no significa su opuesto (que sería otra denotación) sino su *fuera de campo*, algo que es imaginario o materialmente heterogéneo con su formalización en binomios.

Lámina 9. Alarma aérea en Bilbao. Robert Capa. (1937)





3.2.3.5 La clasificación semiótica de los signos

Ya hemos visto como Eco se separa de la interpretación deformante del signo peirceano (index, icono, símbolo jerarquizados), por su dependencia de la iconicidad y, por lo tanto, de la denotación⁴⁵. Así, su tipología de signos tiene mucho que ver con el tipo de producción de cada signo sobre el *continuum* espacial: sobre cómo materializa cada signo sus convenciones.

Similitud geométrica e isomorfismo topológico son transformaciones por las cuales a un punto en el espacio de la expresión viene hecho corresponder un punto en el espacio virtual del contenido...Una transformación no sugiere la idea de una correspondencia natural: es más bien la consecuencia de una regla y de un artificio.⁴⁶

El signo no puede venir identificado ya con la unidad signica y con la correlación fija: el signo es correlación entre textura expresiva y, una vasta y no siempre analizable porción de contenido. Esta tipología viene dada en cuatro bloques:

- 1) Signo por Reconocimiento. Este signo sería un dato de la percepción (sea su soporte o no producido por acción humana) que se considera como expresión de un dato de contenido. Sus ejemplos paradigmáticos serían las huellas, los síntomas y los índices.

⁴⁵ Eco, Umberto. *Op.cit. Trattato di semiotica generale*.

⁴⁶ Eco, Umberto. *Ibidem*. Pág 264.

Similitudine geometrica e isomorfismo topologico sono trasformazioni per cui a un punto nello spazio effettivo dell'espressione viene fatto corrispondere un punto nello spazio virtuale del tipo di contenuto...Una trasformazione non suggerisce l'idea di corrispondenza naturale: è piuttosto la conseguenza di una regola e di un artificio.

- 2) Signo por Ostensión. Sería un dato de percepción que se selecciona como expresión completa de la clase de objetos de que es miembro, como prototipo. El ejemplo sería un objeto entero que se muestra como modelo, o una muestra, que representaría a una parte por el todo al que quiere pertenecer. Tanto en este caso como en el anterior se pueden incluir las imágenes fotográficas.
- 3) Replicas. Para algunos son los únicos artificios expresivos verdaderos, el único ejemplo de signos verdaderos y propios; serían los modelos canónicos de la semiología
 - a) Signos verbalizados: sonidos e imágenes-símbolo.
 - b) Estilizaciones: repertorios bajamente estructurados, reconocibles según mecanismos perceptivos, correlativos a un contenido y no combinables. Dibujos y pinturas.
- 4) Invenciones. Estas son formas sin tipo preestablecido que responden a su propio contenido, y no al contenido de un tipo preestablecido. Formarían parte de lo que llama Eco *Ratio difficilis*⁴⁷ y serían formas plásticas, abstractas o afigurativas, que señalarían nuevos contenidos, o aspectos de la imagen no fáciles de visualizar según las reglas clásicas de la visión, en ellas se aportaría nuevos modos de percepción para la imagen y quedarían implicadas la dimensión plástica de la imagen y la dimensión simbólico-metafórica del lenguaje.

Toda esta yuxtaposición de signos adquiere significación en relación al lenguaje, pero no supone una jerarquía significativa, sino una clasificación según los modos de producción, estos reflejan una movilidad que está muy relacionada con la vida de las imágenes, con su materia y movilidad lingüística (metáfora). Cada uno de estos signos opera generando un tipo de implicaciones con el lenguaje verbal y con sus significados, pero haciendo que sus formas significantes circulen, como extracciones posibles de significación, a modo de sugerencias o concreciones de sentido, más que de equivalencias. Al hacer una tipología de los signos icónicos vemos que los convencionalismos pueden distribuirse, pero no en grados de imitación con respecto al modelo. Al mismo tiempo, la introducción de las imágenes no figurativas puede ser considerada como la innovación más importante de Eco en esta división, en el sentido de que éstas adquieren estatuto de igualdad frente al resto de formas significantes; materia y pragmática surgen en esas formas, en el antes y después de la imagen, en lo alegórico de los símbolos, etc.. Las formas plásticas de la imagen eran contempladas por Peirce, aunque pasaron desapercibidas para la semiología. Las formas plásticas suponen algo absolutamente no modelado y en lo cual estaría

⁴⁷ Eco, Umberto. Ibidem. Págs. 309-312

por determinarse el propio tipo (serían imágenes sin forma, pura plástica). Lo que se refleja en esta concepción del signo de Eco y en su clasificación es que tanto en las manifestaciones pictóricas como en las fotográficas, las variaciones o alejamientos del modelo formal, y sus acercamientos a él, no están dadas por relaciones de necesidad o contingencia con el significado, sino en un uso de producción signifiante que relaciona o enlaza una forma con un significado de manera estética o pragmática.

El primero de los medios para crear una imagen reputada como expresiva, es, pues, muchas veces, incluir en ella "mas" materia o, más bien, hacer aparecer en ella un trabajo de la materia... la superficie puede trabajarse también en su espesor, y se la hará expresiva haciendo sensibles en ella la cantidad, la solidez, la materialidad de lo que se deposita en ella.⁴⁸

Lo que imposibilita detectar una imagen ideologizada es algo que para la misma visión esta impedido, algo que impide ver mas allá, y por ello el horizonte de recuperación de la visión no debe ser el propio del lenguaje significado sino de alguna manera el de la producción de imagen, aquel que permite percibir lo visual, el que permite poder seguir viendo. La imagen está relacionada con un aparato psíquico e intelectual, y con un aparato volitivo, pero también y fundamentalmente con todo un sistema perceptivo (sistema del ojo); y si bien en el ojo no se graba ninguna realidad, tampoco responde a una mirada monodireccional: la percepción no está parada, está dinámicamente relacionada con la materia visual. Y por ello, asimismo, la imagen no puede evitar estar sometida a contextos y dispositivos que enmarcan su papel, mas allá de determinaciones técnicas o expresivas derivadas de sus usos significativos. Esta particularidad nos indica que no es fácil subordinarla a los usos del lenguaje verbal, aunque surja de alguna manera sobre la base y apoyado por él. Al contrario, el propio sistema perceptivo y visual cuestionan una visión anclada en esa uniformidad del espacio y del lenguaje, indicando una relación psicoperceptiva de repercusiones muy importantes.

En ese sentido (y con los matices pertinentes), el mismo Barthes, de *Lo obvio y lo obtuso*, se plantea interrogantes para la misma imagen semiológica: la imagen presenta un *sentido obtuso*, una presencia que golpea y se impone contra todo

⁴⁸ Aumont, Jacques. *La imagen*. Paidós, Barcelona, 1992. Págs. 299-300

aquello que ella quiere decir o contar, la imagen se impone como resistencia a la mecanización.

A caballo de los años sesenta y setenta Barthes pone en crisis su propio proyecto. No se puede reducir cada obra a un conjunto ordenado de signos...un texto, más que el tramite de una significación o de una comunicación, es un laboratorio abierto, el espacio de un escritura⁵⁰.

En *lo obvio y lo obtuso* la emoción rompe lo simbólico, introduciendo lo chocante, lo sensible; el sentido obtuso emerge sin ser previsto. El sentido obtuso presenta significantes sin significado, presencias materiales privadas de contrapartida explícita. Lo que emerge es el cuerpo de la figura, no lo que ésta ilustra. Es un tercer sentido en que emerge una alteridad o una utopía (¿una terceridad?), y una representación que no puede ser representada.

No es difícil pensar que una de las causas de ideologización de la imagen es el propio lenguaje, que no permite a la imagen manifestarse de otras maneras; el lenguaje verbal ha sido demasiado tiempo considerado como totalmente estructurado, cuando, cuestiones como esta, muestran que la propia denotación verbal es mas que discutible. En próximos apartados podremos ver cómo precisamente la dimensión de la imagen en la literatura, como reposicionamiento de los significantes verbales (frente a una circulación unívoca o regulada de estos), pone en cuestión la misma estructura verbal, señalando sus rupturas como producción significativa, pero también su relación con la producción de imagen visual.

3.3 EL PAPEL DE LA PRODUCCIÓN EN LAS IMÁGENES

3.3.1 La producción visual y la creación metafórica.

Los signos visuales se sitúan lejos de una última concreción. Será importante retomar, entonces, en estas nuevas páginas, cómo los signos visuales tienen una extrema vinculación con sus modos productivos, cómo se acercan al terreno de lo pragmático, cómo establecen una gran correspondencia con los aspectos interpretativos del lenguaje verbal, con sus niveles metafóricos, y, en última instancia, con la literatura.

⁵⁰ Cassetti, Francesco. *Teorie del cinema*. Bompiani, Milano, 1993. Pág. 227.

A cavallo degli anni sessanta e settanta Barthes mette in crisi il suo progetto. Non si può ridurre ogni opera a un insieme ordinato di segni...un testo, più che il tramite di una significazione o di una comunicazione, è un laboratorio aperto, lo spazio di una scrittura.

Tecnología, pragmática y literatura están conectadas por su reflexividad, estableciendo interacciones entre lo imaginativo y lo sensible; y en la medida que ofrecen dimensiones irregulares a lo ya normalizado y general, se constituyen como formas límites de la expresión, poniendo en cuestión las estructuras en las que circulan.

El lenguaje verbal podría ser definido como el sistema modelizador primario del cual los otros son derivaciones (Lotman). O podría también ser definido como el modo más adecuado del ser humano para traducir su pensamiento... Pero habría una objeción a esta posición: es cierto que cada contenido expresado por una unidad verbal puede ser traducido por otras unidades verbales; es cierto que gran parte de los contenidos expresados por unidades no verbales pueden ser parejamente traducidos por unidades verbales; pero es también cierto que hay muchos contenidos, expresados por complejas unidades no verbales, que no pueden ser traducidas por una o más unidades verbales, sino más bien por medio de vagas aproximaciones.⁵¹

Pero establezcamos, con palabras de Jean Mitry, un gráfico preliminar desde el que situar esa nueva introducción de ideas. Retomando lo expresado anteriormente, vamos a tener, aunque sea de un modo un tanto simplista, por un lado, un signo cosificado en forma de objeto, esencia o estereotipo, característico del mundo clásico pero aún vigente en muchas de las manifestaciones de la imagen; y, por otro lado, una palabra bastante iconoclasta, que condensa la especificidad de la imagen fuera de su versatilidad, restándole materia y posibilidades estéticas.

Denomino pensamiento a un esfuerzo de creación, de concepción o de comprensión a partir de cosas desconocidas o mal conocidas, incomprendidas o mal comprendidas, la toma de conciencia, la formación de algún juicio nuevo; y este pensamiento no puede prescindir de imágenes que no podría dejar de concebir. Si el pensamiento no está construido por imágenes, se constituye en imágenes... Esto nos lleva a refutar la idea de que se piensa con palabras y no se podría pensar de otro modo que con palabras.⁵² Precisemos además que no podemos ver -es decir, percibir- un objeto sino desde el exterior. Bajo cualquier aspecto que se nos presente se ofrece siempre como una imagen... resulta imposible conocer el interior de un cuerpo sólido. En efecto, a partir del instante en que lo percibimos ya no es interior. Si yo rompo un objeto -un vaso de porcelana, por ejemplo-, este de inmediato aparecerá como una superficie, es decir, como un exterior. El interior es una construcción del espíritu.⁵³

⁵¹ Eco, Umberto. *Op.cit. Trattato di Semiotica Generale*. Págs. 232-233

Il linguaggio verbale potrebbe essere definito come il sistema modellizzante primario di cui gli altri sono derivazioni (Lotman, 1967). O ancora potrebbe essere definito come il modo più proprio in cui l'uomo traduce specularmente i suoi pensieri... Ma ecco una obiezione a questa posizione: è vero che ogni contenuto espresso da un'unità verbale può essere tradotto da altre unità verbali; è vero che gran parte dei contenuti espressi da unità non verbali possono parimenti essere tradotti da unità verbali; ma è altresì vero che vi sono molti contenuti espressi da complesse unità non verbali che non possono essere tradotti da una o più unità verbali, se non per mezzo di vaghe approssimazioni.

⁵² Mitry, Jean. *Estética y Psicología del cine*. Volumen 1º. *Las estructuras*. Siglo XXI, Madrid, 1989. Pág. 78

⁵³ Mitry, Jean. *Ibidem*. Pág. 122

Esta delimitación del campo nos plantea un espacio plástico en el interior de unos límites estructurales, un espacio que se desborda fuera de sus límites, hacia la sensibilidad y la imaginación; los signos visuales se enredan en un tipo de convencionalidad nada común, y que se relaciona sólo en forma implicativa con el lenguaje verbal, creando relaciones complejas con el resto de los sistemas intersignicos. Por ello creemos interesante realizar un recorrido por sus posibles formas, para establecer en éstas una previsible comprensión. El siguiente análisis va a intentar dilucidar cómo las imágenes de la visión se comportan de manera parecida a las de la escritura literaria, presentando una producción que se dispone en una codificación no uniforme, y que se relaciona estrechamente con las formas visuales de la tecnología, en su capacidad de mostrar las irregularidades del espacio.

3.3.2 Los códigos visuales

3.3.2.1 *La codificación visual y los errores de la semiología*

Las imágenes se caracterizarían por ser un recorte convencional implicado en la percepción; lejos de considerarse elementos arbitrarios o cristalizados en función a su significado, serían codificadas como fragmentos muy versátiles, en una capacidad *digital siempre intermedia*, más allá de su adecuación a una simple denotación u objeto, y lejos de una simple connotación retórica y accidental. En el signo icónico converge un fragmento del continuo en forma significativa, aunque muestre ser tan sólo una interpretación o una relación dentro de la red del hipertexto, y en último extremo sólo un cruce de materia. Esta interpretación puede cobrar un carácter muy aproximado a lo semántico, pero termina por construirse como fragmento de una intertextualidad bastante sofisticada. El signo visual va a relacionarse con otros fragmentos de lenguaje, como palabras, por ejemplo, sugiriendo relaciones complementarias con ellas, pero finalmente no podrá establecer unas explícitas relaciones de equivalencia. En los signos icónicos la abstracción convencional no se da con el grado de exactitud que podría esperarse; una de las causas es la propia necesidad interna de la imagen de no aislar sus contenidos del campo de la percepción, haciendo que la expresión sea siempre muy dependiente del reconocimiento visual, tanto como lo son las sugerencias reflexivas del lenguaje con las metáforas. El signo imagen va a tener adherida una materialidad más o menos plástica, hecho que le sitúa a gran distancia de la arbitrariedad, y que, por lo tanto, no le va a permitir evacuar su propia relación con el continuo.

Uno de los principales escollos con los que se encontraban los teóricos del texto para admitir esa producción signica de la imagen era el inadmisibile *efecto de realidad* que se imponía en la imagen si se la consideraba en su materia misma, al margen del control lingüístico. Estos autores eran presos de un maniqueísmo entre la objetividad referencial del mundo clásico y su propio digitalismo verbal; el prejuicio era ya viejo. Lo habitual era encontrar las huellas de la propia enunciación, que eran las que constituían la específica peculiaridad de la imagen y las que regularizaban su significación, frente a sus posibles justificaciones sensibles ⁵⁴.

El propio Barthes por ejemplo, había intentado obviar ese problema del efecto material, eliminando toda aleatoriedad y aludiendo a que si en algún momento se producía un excesivo acercamiento entre enunciación y enunciado (una presencia de material en la narración, como en el caso del cine), esa extrema materialidad era sólo producto de ciertos efectos de sinonimización del autor; efectos que favorecían el riesgo de una ideologización referencial, pero que a la postre no tenían fundamento. En el fondo, para los autores de influencia barthesiana, la trampa de la imagen estaba en seguir al pie de la letra las *imitaciones visuales del significado*, porque el *significado*, realmente, *aunque tuviera necesidad de actualizarse en la imagen, estaba fuera de ella*, en su representante conceptual. La cuestión era que, al mismo tiempo que se eliminaban sus referencias esenciales, ya no podían tener sentido material ni las manifestaciones pragmáticas de la imagen, ni las manifestaciones externas; toda articulación de la imagen debía volver a lo conceptual, borrando el rastro de su exterioridad para evitar una posible ideologización (Barthes volvería sobre ello, reformando su teoría, al final de su vida).

Era costumbre en la Ilustración que la imagen funcionase como un retorno episódico a la denotación, a partir de un mensaje principal (el texto) que se sentía como connotado...en sus relaciones actuales, la imagen no aparece para iluminar o realizar la palabra, sino que es la palabra la que aparece para sublimar, hacer más patética o racionalizar la imagen, pero como esta operación se lleva a cabo de modo accesorio, el nuevo conjunto informativo parece fundado de forma principal sobre un mensaje objetivo (denotado), en el que la palabra no es sino una vibración secundaria, casi inconsecuente... la connotación no se vive ya sino como la resonancia natural de la denotación fundamental constituida por la analogía fotográfica, así pues, nos hallamos frente a un proceso caracterizado por la naturalización de lo cultural ⁵⁵

Las relaciones entre las imágenes y las palabras deben ser equilibradas, no verticalizadas en uno u otro de los polos; la exterioridad tiene un límite lingüístico y el

⁵⁴ Barthes, Roland. *Le problème de la signification au cinema*, "Revue Internationale de filmologie", n.32-33, 1960.

⁵⁵ Barthes, Roland. Op.cit. *Lo obvio y lo obtuso*. Pág. 22

lenguaje unos límites externos, ambos se co-invaden permanentemente. La sensibilidad no puede ser evacuada, aun asumiendo el riesgo de rozar lo objetivista.

La confusión entre significante y significado en la comunicación icónica, fundamento de la ilusión naturalista, convierte en soberana la condición denotativa de la imagen icónica, tesis a la que es fiel el Barthes pionero de "le message photographique"... Pero hoy sabemos que la imagen icónica es un producto simbólico regido por códigos técnicos y culturales (desde el trazo a la perspectiva) y que constituye un espacio privilegiado de intervención retórica y de elaboración estética, cuyos artificios requieren procesos muy activos de decodificación e interpretación del significante por parte del lector de imágenes ⁵⁶

3.3.2.2 La forma, la figura, y el objeto: ¿ Elementos de un paradigma ?

La significación de la imagen es siempre diferente de la verbal: a diferencia de los rasgos estructurales de un fonema, que están regulados por el sistema lingüístico del que forman parte, la imagen es sólo una localización irregular en el *continuum* perceptivo, digitalizable, pero no según un régimen estricto de equivalencias. La imagen en cuanto lenguaje puede navegar en el paradigma en forma altamente intertextual, posiblemente más que el propio lenguaje alfabético; y aunque su reducción artificial sea también posible, es maniatada con efectos bruscos y ruidosos. A fin de analizar ese posible sistema de signos de la imagen, vamos a introducir el constructivismo en la génesis de su lenguaje; el objetivo es ver como se cristaliza el sentido en la imagen

La imagen es, por tanto, un sintagma ostensivo dotado de mayor densidad de significación que la palabra... las formas de relación y de interacción de las partes que articulan la representación icónica pueden ser muy variadas, desde la clásica relación figura-fondo (o sujeto-entorno) que es una de las más simples, a las más complejas, como la interacción de las diferentes partes de un rostro, que determinan su sentido y expresión. Y al igual que la interacción de las diferentes partes de un rostro hace nacer su expresividad y su tono emocional, así la interacción de las partes que componen cualquier sistema icónico genera y altera sus valores semánticos. En este sentido la estructura de la imagen, más que parecerse a la de un campo magnético, que es imitativo y gobernado por una gradiente regular, se parece a una molécula compleja, formada por una cadena de átomos cuya combinación genera precisamente la especificidad de tal molécula...las imágenes se forman, en efecto, de modo análogo a como se combinan los átomos para construir un modelo molecular en el espacio. ⁵⁷

⁵⁶ Gubern, Roman. Op. cit. *La mirada opulenta*. Pág. 67

⁵⁷ Gubern, Roman. *Ibidem*. Pág. 120.

La imagen se convierte aquí en fruto de una especie de estructura efervescente y constructivista de la percepción. La imagen no puede producirse por una mera clasificación de elementos, posteriormente manejados según reglas fijas de combinación, en similitud con el modelo lingüístico; no existen elementos delimitables claramente en el sistema; y su variabilidad no viene dada sólo por los usos retóricos del lenguaje sino por la fragilidad de su catálogo. No es que la imagen busque las relaciones imposibles, es que su materia es imposible. A la hora de encontrar unidades susceptibles de ser tomadas como básicas en cualquier lenguaje icónico (incluido el de las tecnologías más avanzadas) nos encontramos con problemas: el punto, la línea, el encuadre, la luz no suponen elementos, son tan sólo simples esquemas para delimitar imágenes y aislarlas. El punto puede servir como localizador, como función de señalización de límites de objetos. La línea como construcción de formas, como señalización de movimiento, como colocación y ordenación de los elementos en la imagen, o simplemente como dirección de actos. La composición (una de cuyas manifestaciones sería el encuadre) podría servir como ordenación de los elementos importantes en los centros de atención. Y la luz haría que resaltasen elementos, estimulando sensaciones determinadas. Estos supuestos grafemas y reglas, por sí solos no significan o no pueden producir significación, o tal vez sería mejor decir que nunca están solos.

Por ello, lo atómico de la imagen y su posible figuración se relacionan gracias a una dinámica especial. Se podría realizar un paralelismo, como hace Gubern, entre la imagen icónica y la mecánica cuántica: la imagen sería digital para los microprocesos cognitivos y analógica para los macroprocesos (figuras) de reconocimiento; no habría uniformidad entre grafema y significado, pero si complementariedad.

Un grafema sería una “ señal gráfica carente de significación icónica, pero susceptible de adquirirla al articularse con otras señales gráficas, dotadas o no de significación icónica. De este modo el concepto de grafema se asienta en su potencialidad icónica o semántica, que sólo se actualiza bajo determinadas condiciones de contextualización, como el punto que se transforma en pupila al integrarse en la representación de un ojo... la unidad icónica mínima sería, en consecuencia, aquella que no admitiera ninguna subdivisión gráfico semántica y a la que cualquier mutilación le privara de su condición icónica plena, de todo su significado, reduciéndola a puro grafema... el punto evolutivo en el que la asignificación del grafema se troca iconicidad depende no sólo de una evolución (acaso imperceptible) de su forma sino sobre todo de su estructuración perceptiva por parte de un sujeto observador culturalmente programado por su experiencias perceptivas previas. “ ⁵⁸

⁵⁸ Gubern, Roman. Ibídem. Págs. 117-118.

Lámina 10. Detalle de *The Taj Mahal from the Bank of the River*. John Murray.
(1858)

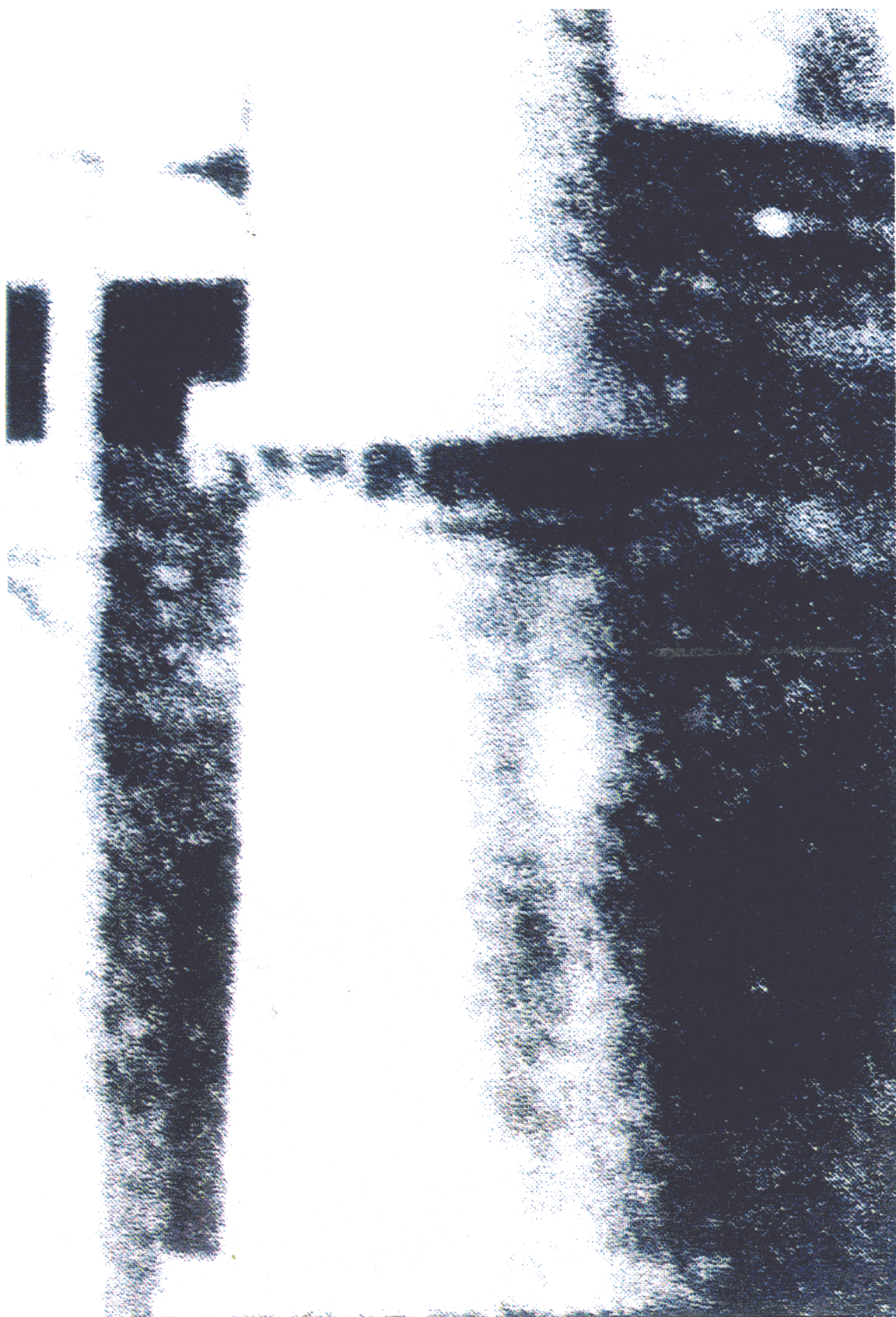


Lámina 11. *The Taj Mahal from the Bank of the River.* John Murray. (1858)



Lámina 12. *Carretera con ciprés bajo el cielo estrellado*. Vincent Van Gogh. (1890)



La figura, que sería el paso siguiente al grafema, sí constituiría ya elementos pre-significativos, aunque no fácilmente aislables; las figuras son convenciones moleculares muy dependientes del contexto, y, por lo tanto, en una relación muy estrecha con la dimensión pragmática e interpretativa del sentido. Casi todas las figuras son mas o menos reconocibles, pero no todas ellas constituyen una forma; al mecanismo de escrutinio se le debe añadir un mecanismo de reconocimiento: la forma es una figura pero no a la inversa.

Será figura todo lo que sometemos a una atención que implica un mecanismo cerebral elaborado de escrutinio local... será fondo lo que no sometemos a este tipo de atención y que de hecho será analizado por mecanismos menos potentes de discriminación global de las texturas.⁵⁹ La percepción de la forma, tal y como lo hemos entendido más arriba, llega a ser un fenómeno de la memoria, pues en la percepción y en el reconocimiento de las formas los procesos cognitivos intervienen mucho más de lo que se creía.⁶⁰ Es el paso de la circunstancia a la serie, del acontecimiento al tipo, lo que permite introducir el concepto de objeto. Y aquí entramos definitivamente en el dominio de lo cultural y por lo tanto, de lo relativo... Hablaremos del objeto a partir del momento en que una forma es reconocida... cuando aparece como una suma de propiedades permanentes.⁶¹

No podemos hablar entonces de un paradigma visual claro. Fallan tanto los grafemas, como unidades mínimas y estables de combinación, como los signos, que no se pueden estabilizar totalmente. La base de la imagen no es estable, y por ello existe un catálogo bastante versátil, sobre todo porque el volumen de significantes y significados posibles se presenta como manifiestamente infinito. Existen, finalmente, unos contenidos culturales reconocibles, pero no unas formas preestablecidas definitivamente.

3.3.2.3 La expresividad de la imagen. Sintagma-imagen.

Si hay una diferencia entre los diferentes signos es que los signos no-verbales presentan una relación entre expresión y contenido bastante diferente de la que plantea el modelo canónico de la semiología; la expresión no-verbal no puede ser tan sólo un fragmento arbitrario (discretizado), sino que pretende ser a su vez un fragmento del continuo; un tipo de signo bastante diferente. En cierto modo sucede lo mismo en esas manifestaciones del discurso que se oponen a una circulación unívoca, mostrando que las interacciones de los juegos de lenguaje son muy

⁵⁹ Groupe μ . Op.cit. Pág. 59

⁶⁰ Groupe μ . Ibidem. Pág. 61

⁶¹ Groupe μ . Ibidem. Pág. 69

variadas. Una de las características de las formas expresivas de la imagen sería la de operar en el intermedio de una plástica de significantes, en lugar de hacerlo en una combinatoria más o menos fija de elementos; de la misma manera que las categorías semánticas saltan por efecto de la escritura metafórica, los signos visuales rompen su uso, como meros símbolos, por su constante relación con la exterioridad. La propia expresión juega el papel de "material vivo" en la expresividad de la imagen.

En una semiótica visual, la expresión será un conjunto de estímulos visuales, y el contenido será, simplemente el universo semántico... el modelo de código más fácilmente descriptible es aquel en el que existe correspondencia, deliberada y biunívoca, entre las unidades de expresión y las de contenido... en la comunicación visual, la puesta en correspondencia es, más a menudo, cualquier cosa salvo unívoca y puramente convencional⁶²

Expresión significa para la imagen una introducción en contextos abiertos de significación, una apertura al espacio sin concreción, borrar los límites de la singularización: no existe una equivalencia total entre significantes y significados, y la característica figurativa de la imagen, su vinculación figurativo-gráfica, parece presentar una imperfección que la pragmática va a considerar aquí como factor de importancia extrema. La propia reflexividad del significado y el significante, dada por dependencia de los códigos perceptivos, provocaría interferencias entre los planos de significación. A cada contextualización nueva del contenido la expresión cambia, cambiando a su vez el propio signo.

Tanto si la imagen es fija como si es móvil, la mirada humana la explora con trayectorias muy activas y veloces para descifrarla mediante el análisis, consistente en su breve detención en determinados puntos de fijación que permiten al observador conocer o reconocer porciones de la información óptica que tiene delante, para proceder a su síntesis integradora... el análisis visual de las imágenes es aleatorio o anormativo y no es homologable a la segmentación del discurso lingüístico, por dos razones: 1) si el sintagma lingüístico está en el texto o en la locución, el sintagma icónico no está tanto en el texto visual como en las trayectorias de la mirada que estructuran dicho texto en la conciencia de su lector... la visión de cada sujeto, cuyas trayectorias implican jerarquías semánticas motivadamente diferenciadas para cada lector... constituye un factor subjetivo e incontrolable... el que mira es el que hace el cuadro. 2)... el símbolo icónico es susceptible de analiticidad, como ocurre en última instancia con su descomposición atomística en píxeles, definidos por valores numéricos y tonales pero no icónicos (pues el pixel es una unidad de información y no de significación) pero no es susceptible de una analiticidad formalizada y normalizada según un modelo de pautas o criterios semióticos de validez generalizada.⁶³

⁶² Groupeµ. *Ibidem*. Pág.41.

⁶³ Gubern, Roman. *Op.cit. La mirada opulenta*. Págs. 124-125

3.4 LA IMAGEN Y LA ESTÉTICA DEL LENGUAJE

Según nuestro argumento, el componente estético y pragmático de la imagen va a venir dado por su propia plasticidad, en interacción, pero no en equivalencia, con los discursos verbales. Por ello, y para articular una estética de la imagen, no bastará con una simple repetición del lenguaje verbal, ni tampoco con una mera transcripción objetivista de imágenes; un lenguaje de la imagen, o una teoría del lenguaje en general, debe ir acompañada de sus aspectos plásticos, para encontrar así un apoyo con el que salir de los estereotipos y de sus formas simulatorias. Y ello en un ánimo que no terminará de eliminar finalmente sus diferencias. En este sentido, el uso de la metáfora nos revela las inmensas posibilidades de los lenguajes en su continua recreación e interacción, en su acercamiento al opuesto, ya sea desde las sugerencias imaginativas de sus planos verbales, como desde las comprensiones que ofrecen en su misma dimensión visual. Por ello, la metáfora será el elemento literario que conecte al lenguaje y a la imagen en una íntima relación de reciprocidad, estableciendo un campo de múltiples sugerencias estéticas.

Podríamos distinguir dos tipos de procesos imaginativos: el que parte de la palabra y llega a la imagen visual, y el que parte de la imagen visual y llega a la expresión verbal.⁶⁴

La conclusión de este capítulo se acercará finalmente a las íntimas relaciones de la literatura con el arte, a su condición de vehículos de imagen, al acercamiento que producen entre sus diversas caras expresivas, dentro de un recorrido que se desplazará desde los mismos juegos de lenguaje hasta la mutua complicidad de éstos con la multidimensionalidad de la visión.

3.4.1 Una escritura estética y pragmática de la imagen

3.4.1.1 Lo icónico y lo plástico. Polémica de la estética con la lingüística.

Uno de los problemas de la reducción de la imagen a la lingüística es que limitaba la potencialidad de la imagen a lo meramente icónico; lo icónico sería un sucedáneo convencionalizado de lo visual que pretendería traspasar la regularidad y abstracción del lenguaje a la imagen, convirtiendo a la imagen en un cliché.

⁶⁴ Calvino, Italo. Op.cit. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Pág. 99.

La posible reducción lingüística de lo visual se convierte en un uso abstracto de lo icónico, una reducción de la estética a lo simbólico. Pero, según *Groupe μ* , lo plástico y lo semántico no son conmensurables; es importante hacer una diferenciación entre ambos. La plasticidad no puede quedar reducida a su iconicidad, porque la imagen, hecha estereotipo, termina por no ser mas que un nombre, fijado y expulsado de la imaginación. La imagen, clasificada en estereotipos, termina por convertirse en algo totalmente parasitario

Se ve de dónde procede la confusión: de la posibilidad que siempre hay de nombrar una cosa; y de la posición tomada - que en otros tiempos formulaba Barthes- según la cual sólo existe el sentido nombrado. Si hubiera que seguir esta vía, en lo visual no llegaría a haber nunca más que iconismo, y las tentativas para devolverle la autonomía a lo plástico estarían condenadas al fracaso ⁶⁶

Delimitar la imagen como signo ha sido, para la semiología, la tarea consistente en identificar núcleos expresivos y diferenciados de sentido en el lenguaje visual. Esta operación se identificó con un uso del signo icónico a la medida del lenguaje verbal, como unidad mínima, repetible y combinable, dentro de los códigos de la imagen; el paralelo a la existencia de diccionarios de palabras, era la posibilidad de construir catálogos de imágenes. Frente al proyecto inicial, las imágenes se comportaban como unidades susceptibles de múltiples elecciones y, lejos de ser unidades de sentido autónomo, eran portadoras de una variabilidad muy amplia. Podríamos hablar de la pertenencia de la imagen a un sistema de códigos débiles, en contraposición con los lenguajes que terminan por basarse en códigos altamente estables. En los códigos visuales las variaciones posibles son siempre mas importantes que los códigos fijados; el trazo de la imagen no es sólo un mero puente a lo codificable, sino a lo irreconocible como espacio puro; alrededor de las caracterizaciones de la imagen hay muchas posibilidades de construir la realidad. Nuestro lenguaje perceptivo debe, por tanto, dialogar con las escrituras de la imagen, reorientando la mirada alrededor de las imágenes que le rodean. Así, el ámbito de producción de la imagen se constituirá en un estrecho acercamiento a lo verbal; y cuando lo plástico cobre dimensión de aparición, surgirá enlazado o implicado con las virtualidades más abiertas del lenguaje. Es probable que la imagen no pudiera reconocer y producir más que estereotipos sin esa relación de implicación con lo metafórico que le abre nuevas rutas, nuevos significados para sus formas irregulares. Es en la metáfora, y en el uso abierto y no literal de las palabras, donde encuentran

⁶⁶ Groupe μ . Op.cit. Pág. 105

su hueco las formas irregulares de la imagen; su relación con la imagen. Vamos a proponer a la metáfora como el cómplice de la alegoría Benjaminiana y como el nexo que facilita, en conexión con la visión y lenguaje verbal, un enriquecimiento recíproco. Este planteamiento pondrá de manifiesto el paralelismo entre la producción significativa de ambos campos y su creatividad o ruptura con los códigos, acercándonos a una idea que queremos acariciar: la imagen como circulación de sentido entre diferentes sistemas de significación.

3.4.1.2 La imagen como fragmento significativo verbal. La metáfora y lo plástico.

Semánticamente, la metáfora no es una referencia totalmente ajustada a un nombre, puesto que se produce en un conflicto entre nombres (y por lo tanto invoca a un conflicto entre referencias) pero, semióticamente, tampoco es un producto liso y llano del lenguaje, de su combinatoria, ya que en ella se produce una creación nueva de sentido, una ruptura o colapso entre conceptos que no depende de una simple mezcla de lenguaje.

en el enunciado metafórico la acción contextual crea una nueva significación que tiene el estatuto de acontecimiento puesto que existe sólo en ese contexto. Pero, al mismo tiempo, podemos identificarla sin dificultad, ya que su construcción puede repetirse; así, la innovación de una significación emergente puede tomarse como una creación lingüística.⁶⁷

Pero no sólo lingüística, esta contextualización no es ni objetivista (puesto que su condensación no se puede reducir a un final espacial ni a una subordinación) pero tampoco es asociacionista, porque surge de ella algo nuevo que se escapa a la mera combinación de átomos (el asociacionismo se limitaría a sustituir y combinar unos por otros). La metáfora envuelve algo nuevo con significantes viejos, y se convierte en recipiente lingüístico para la imagen visual, una visualización para el lenguaje:

Hablar de propiedades de cosas o de objetos todavía no significados, es admitir que la significación nueva emergente no se saca de ninguna parte, al menos en el lenguaje... afirmar que una metáfora nueva no se saca de ninguna parte es reconocerla como lo que es, una creación momentánea del lenguaje, una innovación semántica que no tiene estatuto en el lenguaje en cuanto ya establecido.⁶⁸ La imagen sólo recibe su estatuto propiamente semántico cuando no sólo es relacionada con la percepción de la desviación, sino también con su reducción, con la

⁶⁷ Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Ediciones Europa, Madrid, 1980. Pág. 139

⁶⁸ Ricoeur, Paul. *Ibidem*. Pág. 138

instauración de la nueva pertinencia de la que la reducción de la desviación a nivel de la palabra no es más que un efecto⁶⁹

Podríamos, así, definir a la metáfora como una imagen que está a caballo entre su lingüicidad y su exterioridad, y que expresa algo externo pero sin salir de sus propios instrumentos interpretativos. Esta introducción de sentido, hecha lenguaje a pesar de todo, va a estar protagonizada según Ricoeur por su relación plástica. El objeto fragmentado entra parcialmente codificado en el lenguaje y el lenguaje se deja atrapar en ese sentido nuevo, sin terminar de desnudarlo por completo. La metáfora puede ser la recuperación de un nuevo sentido en la referencia, una referencia que se manifiesta de nuevo como significado, trastocando el sentido previo y su fuerza icónica externa. No es necesario considerarla tan sólo como una construcción artificial, derivada del uso ocioso de los términos; la metáfora deja pasar algo al lenguaje, a cambio de pasar, éste algo, a ser representado en términos de lo ya dado en el lenguaje; el abismo permanece constante pero las interacciones son continuas. Esto ejemplifica una noción de significado por implicación y no por equivalencia, no hay unidad definitiva sino nuevas implicaciones de sentido; el significante se retuerce en nuevas configuraciones significativas, trastoca el código. Y de este modo se unen momentáneamente lo verbal y lo no verbal, en la imagen; la metáfora incorpora una nueva forma de ver y una referencia que debe reexplicitarse.

La supremacía de la función poética sobre la referencial no anula la referencia (denotación) sino que la vuelve ambigua. A un mensaje de doble sentido se corresponde un emisor desdoblado y un destinatario desdoblado y además, una referencia desdoblada.⁷⁰

Paul Ricoeur retoma una noción wittgensteiniana, el “*ver como*”, para acercarse a la imagen en cuanto acto con el que se recomponen los aspectos estéticos del mundo; el “*ver como*” es “*expresar como*”, una ruptura lingüística que busca su cómplice visual, una pre-visión que busca las imágenes de su sentido ambiguo. La imagen metafórica se convierte en el pasaje que permite que una relación intuitiva pueda entrelazar su sentido y su dimensión estética. De alguna manera esta formulación de la metáfora afecta no sólo al protagonismo de la imagen, que cobra mayor vigor, sino a esa forma de cierre de las teorías del lenguaje que deben poder explicar su valor material y estético

tratada como esquema la imagen presenta una dimensión verbal; antes de ser el lugar de las percepciones marchitas es el de las significaciones nacientes. Por tanto así como el esquema es la

⁶⁹ Ricoeur, Paul. *Ibidem*. Pág. 254

⁷⁰ Ricoeur, Paul. *Ibidem*. Pág. 302

matriz de la categoría, el icono es la matriz de la nueva pertinencia semántica que nace del desmantelamiento de las áreas semánticas bajo el impacto de la contradicción⁷¹

De esta manera podemos poner esas formas implicativas de los significantes visuales en relación con el uso metafórico en la literatura, la metáfora puede funcionar como implicación y por tanto abrir así nuevas formas expresivas gracias a su relación con lo visual; del uso implicativo de los significantes de la imagen va a poder derivarse una estética relacionada con lo verbal. Podemos ver, gracias a la relación de esa dimensión metafórica con el campo de la visión, cómo lo verbal no funciona exclusivamente en el sentido de anclar la visión, sino que puede relacionarse claramente con esa no-equivalencia de los signos de la que hemos venido ya hablando. El lenguaje verbal contiene movilidad también en sí mismo. Y, por ello mismo, las reformulaciones del lenguaje señaladas en el anterior capítulo, en cuanto a los juegos del lenguaje y a la escritura, van a venir dadas también en una nueva forma de entender el lenguaje, que supera a la semiología y la semántica clásicas en una nueva formulación semiótica (la semiótica del texto o interpretativa).

3.4.1.3 El pseudoproblema de la doble articulación en la imagen.

Uno de los inconvenientes más importantes para comprender la relación lenguaje-visión ha sido la omnipotencia del lenguaje verbal. Una imagen irregular no puede ponerse en relación con un lenguaje perfecto, y un lenguaje perfecto no puede asumir fácilmente las relaciones de su dimensión literaria con la imagen. La pragmática pone de manifiesto las limitaciones de un modelo sistemático para el lenguaje verbal, y abre las relaciones con un sistema icónico que había sido rechazado en sus capacidades materiales. Consiguientemente, la intervención de la pragmática en el lenguaje es también la condición de apertura para la consideración de un lenguaje icónico suavemente articulado. Para describir los objetos estéticos en términos de lenguaje se debe poder articular teóricamente una dimensión estética del lenguaje en general; dimensión que viene a justificarse con la pragmática en cuanto a que los sistemas tienen una versatilidad en el núcleo del sentido: la metáfora y el interpretante son sus herramientas.

Así, el problema de una imposible o dificultosa doble articulación en la imagen (problema que empujaría a una dependencia de los sistemas modelizadores

⁷¹ Ricoeur, Paul. *Ibidem*. Pág. 271

primarios, como el lingüístico) se convierte en un pseudoproblema, ya que, tomado en su más amplia dimensionalidad, nos devuelve a la necesidad de una relajación en la propia doble-articulación lingüística; no es coherente asumir el modelo de la lingüística (ni tan siquiera para el lenguaje verbal). Contra todo pronóstico, surge la necesidad de un lenguaje que pueda dar cuenta de su dimensión estética, y de sus interacciones con otros sistemas. Si el lenguaje se erige en algo cerrado y simétrico no permite articular una estética, ni dar cuenta de sus relaciones con otros sistemas. aunque muy suave. La inmediata consecuencia que queremos extraer es que sí puede existir una suave doble-articulación en el lenguaje estético, aunque ésta sea más irregular que atómica; la materia visual puede implicarse significativamente con el lenguaje, aunque no se subordine a él. La doble-articulación es una doble articulación pragmática, un lenguaje que no posee una forma totalmente analítica porque ni tan siquiera los fonemas verbales podrían estar totalmente preestablecidos (los fonemas no son átomos sino haces de rasgos diferenciales). Pero, asimismo, justifica, a su vez, su propia separación entre fonemas y significantes, ya que sin ésta no podríamos definir un significado visual, y no podría darse cuenta, por tanto, de la propia visualidad de la imagen.

En relación con el parecido entre esas dobles articulaciones, la del lenguaje y la de la visión, el propio Hjelmslev aporta una idea interesante para la comprensión, comunicabilidad y mutua adaptabilidad entre ellas: la noción de sustancia que todas las lenguas tienen en común (la materia), puede acercar el sentido de la expresión al resto de sistemas de signos, de tal manera que sus formas interactúen; la sustancia se articula de diferentes formas en los diversos lenguajes, pero ello permite que puedan localizarse sentidos estructuralmente comunes, garantizados por la contigüidad de la materia. La mutua interactividad es contigüidad material. En relación a nuestros dos sistemas en cuestión, visual y verbal, el momento icónico y metafórico, el interpretante, como lugar donde se ponen en conexión esas sustancias, según diversas formas, nos hace pensar en la ineficacia de una reducción u homogeneidad, ayudándonos a hablar de una interactuación entre ambos sistemas, a partir de cualquiera de los elementos de sus articulaciones.

Mi procedimiento quiere unificar la generación espontánea de las imágenes y la intencionalidad del pensamiento discursivo. Aun cuando el movimiento de apertura esté dictado por la imaginación visual que hace funcionar su lógica intrínseca, aquella termina tarde o temprano por encontrarse presa en una red donde razonamientos y expresión verbal imponen también su lógica. Como quiera que sea, las soluciones visuales siguen siendo determinantes, y a veces, cuando menos se

espera, llegan a decidir situaciones que ni las conjeturas del pensamiento ni los recursos del lenguaje lograrían resolver ⁷².

3.4.2 Relaciones entre la imagen verbal y la imagen visual.

3.4.2.1 Dos regímenes de imágenes

En relación con el lenguaje verbal la imagen no es un simple correlato constatativo y externo de la palabra, no es la continuación de la palabra; precisamente el límite de la palabra es esa materia imagen, y es ahí donde su recorrido se difumina y debe salir afuera; como al mismo tiempo, tampoco puede terminar de fundirse con su exterioridad, por pertenecer a ese determinado ámbito del sentido de lo verbal. Lo mismo sucede con la imagen visual, sus formas tienden a extenderse por todo el continuo pero no pueden vagar eternamente, encuentran momentáneos lugares donde depositarse para levantar el vuelo de nuevo. El lenguaje es el límite que recorre a la imagen visual, el límite que la invita a materializarse en el sentido, pero, a pesar de todo, no termina de dejarse caer en él, por llevar pegada una exterioridad que le es consustancial. La sustancia del continuo es el elemento que las une en su mutua autoinsuficiencia, pero, a pesar de todo, ninguna de las dos puede fundirse en la otra; como fuerzas de inercia diferentes, cada una de ellas se sitúa en su campo, límite que la corta infinitamente.

Existe disyunción entre hablar y ver, entre lo visible y lo enunciable: lo que se ve nunca aparece como lo que se dice y a la inversa. La conjunción es imposible por dos razones: el enunciado tiene su propio objeto correlativo, y no es una proposición que designaría un estado de cosas o un objeto visible, como desearía la lógica; pero lo visible tampoco es un sentido mudo, un significado de potencia que se actualizaría en el lenguaje, como desearía la fenomenología ⁷³. Desde el momento en que se abren las palabras y las cosas, desde el momento en que se descubren los enunciados y las visibilidades, la palabra y la vista se elevan en un ejercicio superior, a priori, de tal manera que cada una alcanza su propio límite que la separa de la otra, un visible que sólo puede ser visto, un enunciable que sólo puede ser hablado ⁷⁴.

Podemos estimar, al menos en principio, que el lenguaje verbal se caracteriza básicamente por su carácter significativo; la palabra indica un modelo mental que se complementa con más palabras; podemos hacer una frase, con un alto contenido de imagen incluso, pero le faltará al menos algo de la presencia, del detalle, de la plasticidad visual de la percepción. Por el contrario la imagen visual está

⁷² Calvino, Italo. Op.cit. Pág. 105.

⁷³ Deleuze, Gilles. Op.cit. *Foucault*. Pág. 93

⁷⁴ Deleuze, Gilles. *Ibidem*. Pág. 94

materializada alrededor de convenciones perceptivas, es una particularización de la visión que hace presente el lenguaje, pero su modo de presencia no es fácilmente agotable; la imagen visual se complejiza cada vez más, y, aunque se construya como expresión, termina por ser una madeja de esquemas de forma, de líneas y de manchas, que reflejan sólo particularidades instaladas en un contexto. El olvido de esa separación es también el olvido de sus mutuas relaciones y el freno de la capacidad de una de enriquecer a la otra. Sobre la base de esa mutua separación las imágenes visuales y las representaciones verbales serán formas diferentes de expresar; y precisamente en este abismo será donde se produzca la interrelación entre la palabra y de la visibilidad, su enriquecimiento mutuo.

En la página de un libro ilustrado, uno no acostumbra a prestar atención a ese pequeño espacio blanco que se extiende por encima de las palabras y por debajo de los dibujos, que les sirve de frontera común para incesantes pasos: pues es ahí, en esos pocos milímetros de blancura, en la arena calma de la página, donde se anuda entre las palabras y las formas todas las relaciones de designación, de nombramiento, de descripción y de clasificación.⁷⁵

El puente entre la imaginación y la percepción será el nexo de circulación de *imagen entre lo verbal y lo visual; y la circulación de lenguaje entre ellos*. Cada sistema significativo va a constituir una implicación y no una equivalencia con cualesquiera elemento al que funcione significando, sea concepto, nombre o imagen. Las imágenes visuales, al igual que las palabras con sus imágenes mentales, van a construirse en lenguajes que no pueden ser totalmente desvinculados de su exterior, que no pueden expresarse en contraposición, aunque, por supuesto tampoco lo puedan hacer en una total identidad. La misma visualidad de la imagen sólo resulta inteligible porque sus estructuras son parcialmente no visuales, y viceversa, las palabras son comprensibles porque algo de su materialización queda al descubierto en su expresión.

El mundo visible y la lengua no son extraños entre sí; aunque su interacción como códigos no se haya estudiado aun detalladamente, y aunque su relación casi no pueda concebirse como una "copia" integral y servil del uno por el otro (ni del otro por el uno), no por ello es menos cierto que una función de la lengua (entre otras) es nombrar las unidades que recorta la visión (pero también ayudar a recortarlas) y que una función de la vista (entre otras) es inspirar las configuraciones semánticas de la lengua (pero también inspirarse en ella).⁷⁶

Esa doble vía va a verse bien explicitada en el cine, donde se darán muy claramente sus diferentes usos combinados. Vamos a ver cómo son posibles esos

⁷⁵ Foucault, Michel. *Esto no es una pipa*. Anagrama, Barcelona, 1981. Pág. 41

⁷⁶ Metz, Christian. Op. cit. Pág. 15

usos de las formas visuales, verbales, e incluso musicales, atendiendo a las carencias que tiene cada una de ellas en sí mismas; el lenguaje verbal, por ejemplo, no puede ir mas allá de un cierto grado de aproximación, no puede materializar las cosas hasta el punto de presentarnos su naturaleza material misma, y la imagen necesita de un cierto anclaje que complemente a menudo su ambigüedad. Rudolf Arnheim señala cómo es posible esa conjunción, señalando sus límites

Comprobamos que sólo es posible una obra de arte compuesta si se integran de forma paralela estructuras completas producidas por los medios. Naturalmente, esta "doble vía" sólo tendrá sentido si los componentes no se limitan a transmitir la misma cosa.⁷⁷

Así, los límites quedan expresados en su propia complementariedad. La sincronía entre imagen y palabra, y, más allá de ellos, también la del sonido, puede darse cuando no se produce distorsión entre sus manifestaciones, cuando, a pesar de no existir una unión compacta, existe un llenamiento de sentido recíproco. Precisamente, lo que se produce es distorsión o fijación cuando damos prioridad (eliminando las virtualidades de las formas) a una función de objetivación sobre la propia representación. Cuando convertimos un lenguaje en otro (y de alguna manera unificamos sus contenidos) restamos sus potencialidades recíprocas.

3.4.2.2 El intercambio estético múltiple.

La imaginación, como producción de imagen, tiene un papel no sólo para el funcionamiento de las palabras y de las imágenes visuales, dando sentido a las percepciones y al pensamiento abstracto, sino actuando como enlace entre ellas. La separación radical entre percepción y verbalidad significa subordinar una a la otra, reduciéndose ambas a mero código o perdiéndose las dos en un laberinto de formas sin salida. El que lo visual y lo verbal tengan múltiples referencias de uno a otro no significa que sean sustituibles ni equiparables, es muy importante describir no sólo lo que "dice" el lenguaje y lo que "deja ver" la imagen, sino las relaciones entre ambas; la imagen circula entre lo visual y lo verbal, y esta doble presencia exige una serie de relaciones que van a señalar la tendencia de los discursos a poder recargarse y a ganar en nitidez, en una relación de semejanza entre cosas diferentes, una relación que configura textos y discursos gracias a sus formas combinatorias. Foucault y Deleuze trabajan esta problemática: si el lenguaje intenta darle categoría de exclusión a la imagen y la imagen se deja funcionar como categoría objetivada de

⁷⁷ Arnheim, Rudolf. *El cine como arte*. Barcelona, Paidós, 1986, Pág. 155

lo visible, es por una radical separación y por una articulación de ella en un posible sistema de equivalencias.

Podemos reducirlo todo a normalización, pero el resultado es un mero objeto tangible y una palabra hecha pura categoría. Ambas se convierten en otra cosa adoptando una forma contraria: la imagen se hace lenguaje como tangible, la palabra imagen como objeto; pero la visibilidad es un visible que sólo puede ser visto y la enunciación un enunciable que sólo puede ser hablado. Lo principal de la relación entre palabra e imagen es la multiplicidad de prestamos y reconfiguraciones que se realizan una a otra, no su mutua reducción.

Dos formas heterogéneas suponen una condición y un condicionado, la luz y las visibilidades, el lenguaje y los enunciados; pero la condición no contiene lo condicionado, lo produce en un espacio de diseminación y se manifiesta en una exterioridad. Así pues, entre lo visible y su condición circulan enunciados...entre el enunciado y su condición se insinúan visibilidades⁷⁸

El juego de las palabras, el juego de las imágenes y sus juegos conjuntos, son similitud entre cosas diferentes, son un juego para reabrirse, sin ser nunca sustituidas; no se puede evitar que circulen enunciados en la imagen ni visibilidades entre los enunciados. Las formas visibles y los signos alfabéticos se combinan, pero en otra dimensión diferente a la de sus formas respectivas: la similitud. El ejemplo del caligrama produce una extrema cercanía que no consigue superar el abismo, poniendo de manifiesto que los intentos de reducirse o subordinarse terminan sólo por superponer las dimensiones.

El caligrama desempeña un triple papel: compensar el alfabeto; repetir sin el recurso de la retórica; coger las cosas en la trampa de una doble grafía... el caligrama pretende borrar lúdicamente las oposiciones de nuestra civilización alfabética: mostrar y nombrar; figurar y decir; reproducir y articular; imitar y significar; mirar y leer. Acorralando por dos veces a la cosa de la que habla, le tiende la trampa mas perfecta.⁷⁹ hace deslizar uno sobre otro lo que muestra y lo que dice para que se enmascaren recíprocamente.⁸⁰

Así, en el caso de una imagen aparentemente objetivada, de un cuadro o una fotografía, no sólo la presencia de más imagen produciría un revulsivo en su objetivismo; sino que la simple presencia de palabras en el título o en cercanía con él, implicaría una fuerte circulación de interferencias, un fluir de la imagen en todas las direcciones que puede confirmar los estrechos lazos entre escritura y visión.

⁷⁸ Deleuze, Gilles. Op.cit. *Foucault*. Pág. 95

⁷⁹ Foucault, Michel. Op.cit. *Esto no es una pipa*. Págs. 33-34

⁸⁰ Foucault, Michel. Ibidem. Pág. 37

los signos lingüísticos, que parecían excluidos, que merodeaban a lo lejos alrededor de la imagen, y a los que lo arbitrario del título parecía haber apartado para siempre, se han aproximado subrepticamente; han introducido en la solidez de la imagen, en su meticulosa semejanza, un desorden, un orden que sólo a ellos pertenece⁸¹ Volvamos a ese dibujo de la pipa, que de un modo tan claro, se parece, se asemeja a una pipa; a ese texto escrito que se asemeja tan exactamente al dibujo de un texto escrito. De hecho, lanzados unos contra otros, o incluso simplemente yuxtapuestos, estos elementos anulan la semejanza intrínseca que parecen tener ellos y poco a poco se esboza una red abierta de similitudes. Abierta, no a la pipa "real" ausente de todos estos dibujos y de todas estas palabras, sino abierta a todos los demás elementos similares⁸²

Así, es posible establecer un indeterminado tipo de relaciones entre imagen y lenguaje. La presencia de una imagen que se resiste a su lexicalización inmediata va a poseer una intriga que fundamentalmente reside en analogías subliminales y asociaciones funcionales de las formas, analogías que pueden coincidir en una idéntica lectura, o al contrario, dar, desde diferentes configuraciones pragmáticas, diferentes incompatibilidades.

Si se quiere mantener abierta la relación entre el lenguaje y lo visible, si se quiere hablar no en contra de su incompatibilidad sino a partir de ella, de tal modo que se quede lo más cerca posible del uno y del otro, es necesario borrar los nombres propios y mantenerse en lo infinito de la tarea⁸³. En lo sucesivo, la similitud es remitida a ella misma, desplegada a partir de sí y replegada sobre sí. Ya no es el índice que atraviesa en perpendicular la superficie de la tela para remitir a otra cosa. Inaugura un juego de transferencias que corren, proliferan, se propagan, se responden en el plano del cuadro, sin afirmar ni representar nada. De ahí, en Magritte, esos juegos infinitos de la similitud purificada que no se desborda nunca hacia el exterior del cuadro...En lugar de mostrar las identidades, resulta que la similitud tiene el poder de quebrarlas⁸⁴

⁸¹ Foucault, Michel. *ibídem.* Pág. 61

⁸² Foucault, Michel. *ibídem.* Pág. 70

⁸³ Foucault, Michel. Op. cit. *Las palabras y las cosas.* Pág. 19.

⁸⁴ Foucault, Michel. Op. cit. *Esto no es una pipa.* Pág. 73.

Lámina 13. *Caligrama*. Apollinaire. (1912)

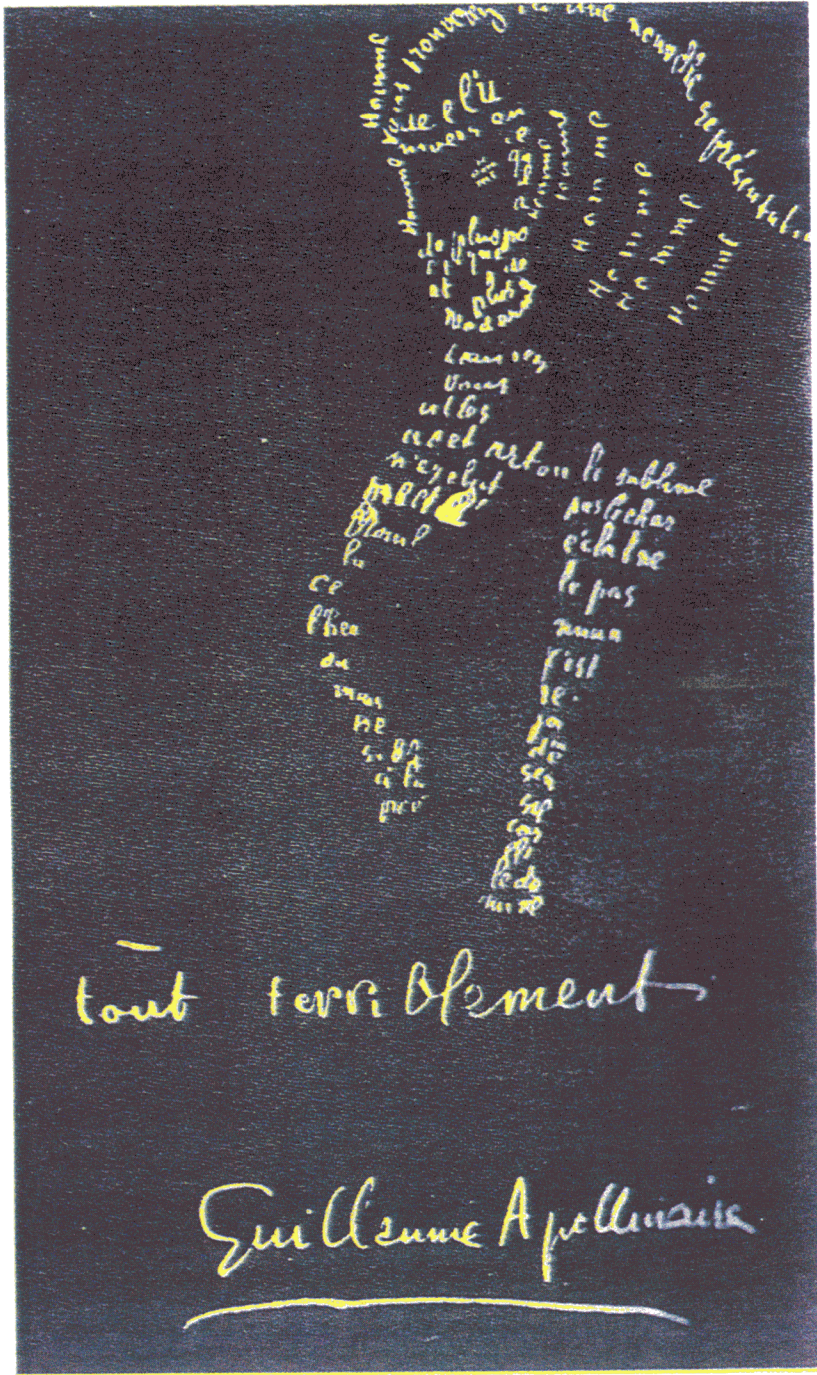


Lámina 14. *La traición de las imágenes* (Esto no es una Pipa). Magritte. (1928-29)



CAPÍTULO 4 - FORMAS EXPRESIVAS Y TECNOLOGÍA DE LA IMAGEN EN EL SIGLO XIX Y 1ª MITAD DEL XX -

4.1 LOS INICIOS DE LA ESCRITURA MASIVA DE LA IMAGEN

4.1.1 Introducción

En los anteriores capítulos hemos planteado dos líneas de acercamiento lingüístico a la imagen; dos itinerarios diferentes para una contextualización de la imagen en el saber. En las dos direcciones la imagen venía a converger en unas formas cómplices, en unos límites sensibles y en unos núcleos de ordenación recurrentes; algo que podemos extender ya, sin demorarnos más, a su propio desarrollo histórico. En ese sentido, la imagen ha estado sujeta a diferentes grados de control y de cristalización de sus formas, formas que fueron replanteando su posición, y que comprendieron el orden del sentido y de su estética a través de articulaciones sucesivas: diferentes épocas y técnicas han dado como resultado una imagen regulada, y no siempre próxima a sus formas más arriesgadas o irregulares. En ese proceso, la fotografía representa un punto extremo en el que no se podrán obviar ya los límites espaciales de la imagen, pareciendo señalar un vértice en las manifestaciones clásicas, y una aproximación bastante clara a nuestra más íntima forma de percibir y producir imágenes. El nacimiento de la fotografía va a suponer un acontecimiento muy especial en la aventura de la imagen, conduciéndonos a formas que ya no tendrán reparos en ser cómplices de las oscuridades de la imagen, pero también se ligará a controles llenos de una veracidad antes insospechada; una veracidad constatativa y múltiple. La fotografía nos hará pensar de nuevo en el eterno pliegue normativo de la imagen, y en lo sutil de unas manifestaciones que perviven enredadas en el orden, cambiando sucesivamente.

En continuidad con los mecanismos de normalización lingüística, podremos señalar entonces en la imagen fotográfica un renovado ámbito de producción técnica, y una nueva marca del saber en continuidad con las viejas ideas, algo que, por extensión, podremos ampliar más tarde a una posible comprensión genealógica de la imagen contemporánea.

Después, por tanto, de un amplio recorrido por las formas lingüísticas y estéticas de la imagen, vamos a marcar ahora un punto de inflexión histórica en sus manifestaciones técnicas, momento que dará inicio con la aparición de la fotografía y que culminará en el audiovisual de los años 50. Vamos a abrir un análisis de ese período con la intención de detallar la consiguiente evolución de los acontecimientos técnicos de la imagen. Explicitar esa transformación inicial será el objetivo de este capítulo, y en él se vendrá a señalar un doble proceso: el comienzo de una estetización generalizada en las formas comunicativas, protagonizado por la influencia fotográfica, y la aceptación consciente de la propia estética para incorporar su vertiente más rápida: la comunicación, una renovación de procesos que mantiene, en el fondo, muchos elementos tradicionales. Si el nuevo curso histórico continúa con la incorporación de formas más abiertas, dando lugar a imágenes que anteriormente podían ser fácilmente controladas y disimuladas, la fotografía, sin llegar a romper demasiadas cosas, continuará vehiculada por parecidos modos de control.

En relación a esa reconstrucción teórica de la etapa fotográfica, frecuentemente se han simplificado sus logros, y su dimensión positivo-semiológica, en procesos en los que las técnicas y las teorías de reproducción de la imagen hubieran superado ya las carencias clásicas, haciendo referencia a los problemas como nuevos problemas, y a las soluciones como nuevas soluciones. Este trabajo, por el contrario, intentará no obviar los segmentos en los que se mantiene todavía una continuidad con la tradicional idea de la imagen: ni las soluciones ni los problemas son tan nuevos, es en la fotografía donde han venido a converger una serie de factores estéticos, presentes en la historia del arte, y es en ella donde han aparecido también una serie de funcionalismos que eran manifiestos en el referencialismo clásico, y que han venido a reproducirse ahora por medio de un control más detallado. Asimismo, hablamos de una continuidad que afectará por igual a las correspondientes superaciones contemporáneas de la fotografía, marcando unas evoluciones, pero también unos puntos de extrema concordancia, con las etapas anteriores. La emergencia de las diversas técnicas de la imagen viene inserta, por tanto, en una transición de las categorías anteriores hacia nuevas formulaciones; estadios que invitarán a las formas artísticas a optar por una ruptura, pero también por el alcance de un lugar privilegiado en el interior mismo de la comunicación.

4.1.1.1 El recorte de una época

Pero, si observamos una continuidad en las evoluciones de la imagen técnica tampoco queremos hacer pasar a ésta por una simple linealidad causal. Ambos extremos, la continuidad y la ruptura, parecen ser los que caracterizan la mayoría de las interpretaciones históricas de la fotografía, aportando un análisis bastante poco equilibrado. En más de un caso se considera a la imagen técnica como un elemento más, integrado en periodos que tienen por sí mismos características propias (por ejemplo como explicitación técnica del perspectivismo en la modernidad). Y en otros, se la sitúa, contrariamente, como protagonista de la construcción de un abismo incompatible con la tradición clásica (por ejemplo, como germen de la imagen televisiva contemporánea y como principal protagonista de la contemporánea desintegración de la imagen; cuestión que, al menos desde un punto de vista comunicativo, puede parecer bastante discutible).

Para justificar un equilibrado recorte histórico, vamos a recurrir a la tipificación de la imagen que hace Régis Debray, que si bien nos presenta una gradación no totalmente acorde con nuestro planteamiento, nos servirá, no obstante, como punto de partida para concretarlo. Debray señala una serie de etapas en la historia de la imagen que pueden ejemplificar la deficiencia del análisis habitual, aportando algunos elementos que equilibran ese gran salto o esa fuerte continuidad histórica ¹.

- **Época de los Ídolos:** En ella se constituye una *logosfera*, domina una teocracia, y su instrumento primordial del saber es la palabra. En esta época querer darle una imagen a la palabra era un crimen. Época pre-perspectivista.
- **Época del Arte:** En ella se construye una *grafosfera*, domina una ideocracia, y su instrumento primordial de la verdad se ayuda de una articulación de lo visible bajo leyes invisibles. Lo visible tiene dignidad pero es ahora contingente a su verdad y a su abstracción. Época de esplendor de la pintura.
- **Época de la Visión:** En ella se instaura la *videoesfera*, domina una videocracia (poder de la comunicación), y sólo genera saber el propio valor de las imágenes. En esta época la sospecha recae sobre lo no observable; sólo vale lo visible y lo demostrable. Fotografía, cine, TV e informática.

La separación entre la época del perspectivismo pictórico y la época de la fotografía nos ayudará ya a despejar algunos de nuestros problemas. Pero, en relación a la definición de esta última, podemos encontrar, no obstante, algunas complicaciones: si

¹ Debray, Régis. *Vida y Muerte de la imagen*. Paidós Comunicación, Barcelona, 1994.

la indicación de una época para lo visual nos parece acertada en general, mostrando un importante cambio en la imagen tras la aparición de las técnicas de la fotografía, también incluye elementos que, según nuestro planteamiento, deben ser atribuidos a sucesos no totalmente derivados de la técnica fotoquímica, y que no pertenecen a ella, por tanto, en exclusiva. No queremos decir que no exista un paralelismo entre la imagen técnica y sus correspondientes evoluciones, sino que el salto del mundo fotográfico a la imagen contemporánea se va a producir más bien de forma progresiva, incluyendo elementos en su seno que no dejarán de ser extraños al funcionamiento de la primera imagen técnica; y que en muchos casos serán opuestos a ella. La fotografía supone una ruptura en relación al mundo clásico, pero también una especificidad que no será asumible en su totalidad por la progresión actual de la imagen; y esto, no porque suponga siempre un inconveniente para las capacidades estéticas contemporáneas, sino porque en la imagen actual hay también un cierto talante de normatividad que va a impedir también ciertas ligerezas (como también tendrá, por supuesto, importantes brotes de superación que dejen atrás algunos inconvenientes de la fotografía).

Sintetizando, pues, existe entre la imagen técnica primitiva y la contemporánea un enlace funcional que las hace parecidas, cómplices de una técnica mecanicista o de una capacidad expresiva novedosa; pero existen igualmente elementos que no nos permiten hablar de una progresión directa de la una a la otra: frente a su pasado, los modos de control centralizado y consensuado de la fotografía parecen haber dejado de ser un canon, para transformarse ahora en formas complejas de fragmentación; asimismo, la fotografía no parece haber vencido, en su transformación contemporánea, las propias incapacidades expresivas que la caracterizan, es posible que la imagen contemporánea tenga, en algunos casos, parecidos sorprendentes con etapas que parecían ya remotas.

Frente al planteamiento tripartito, queremos proponer una división, en cuatro fases, en la que la fotografía ocupará una posición intermedia entre la época del arte y la época de la visión:

- **Época de los ídolos.** Igual que en el primer esquema.
- **Época del arte referencial:** Ideocracia, verdad bajo leyes invisibles de lo visible. Época característica de la imagen manual y de las técnicas pictográficas perspectivistas.

- **Época del arte positivo:** Sociocracia, verdad bajo leyes positivas de lo visible. Incorporación de elementos ópticos y químicos en la imagen, inicio de un predominio de lo visual bajo las leyes de un sentido común óptico. Época de la fotografía.
- **Época de la visión:** valor performativo de las imágenes. Total expansión y predominio de lo visual bajo leyes de encadenamiento funcional. Comunicabilidad performativa y operatividad informática, imagen sintética. Época de la Videoesfera, de la TV y de la informática.

Con esta clasificación podremos ya plantearnos una explicación más detallada de las fases de la imagen, y analizar el estado actual de la estética contemporánea con mayor criterio e independencia de elementos. En los siguientes apartados afrontaremos la denominada *época del arte positivo*, donde la fotografía cobrará el papel de protagonista; más tarde nos iremos acercando a lo que hemos denominado -con Debray- *época de la visión*, y cuyo objeto será explicitado en los capítulos 5 y 6.

4.1.2 La continuidad de la fotografía con la tradición.

4.1.2.1 La escritura de la imagen y su mecanización fotográfica.

Desde el Siglo XIX, las manifestaciones técnicas de la imagen, y sus correspondientes teorías lingüísticas, van a entender otro tipo de signo, y otro tipo de escritura. Con el nacimiento de la fotografía se dio un gran giro en las técnicas de expresión de la imagen, aportando una diferencia importante de procedimiento: si la imagen manual aislaba la materia y los trazos de su relación con el continuo, con una estilización de lo perceptible, la imagen fotográfica digitalizará mecánicamente el continuo, partiéndolo y articulándolo, escondiendo incluso el propio engaño de su fabricación. No parece difícil hablar de una tecnologización de la imagen en la que se redujeran sus rasgos significantes a una positivación perceptiva, psicológica y funcional. La imagen fotográfica tiene una capacidad constatativa que le permite mucha apertura, pero también una tendencia muy fuerte de solidificación, de fijación de la mirada, de *pregnancia*; la imagen establece puntos rígidos de anclaje de los significados y de sus sugerencias, trabajando con gran superioridad sobre una materia infinitamente alcanzable. Esta particularidad la lleva sobre todo a una tensión en sus momentos de fijación, a un ejercicio de optimización del orden dado por cualquiera de las formas expresivas. Si con el desarrollo de la escritura de la imagen, y sobre todo con las técnicas fotográficas, la imagen incrementará potencialmente su apertura, su capacidad histórica de normalización también se multiplicará.

Por eso no podemos hablar de ruptura radical, sino más bien de una aplicación de formas estructurales parecidas a técnicas de producción de imagen diversas. La magia de la fotografía será su pliegue constatativo, su operación de articulación, su simulación del ojo y de una posible forma de anclaje de la realidad, su artificiosidad óptica y semántica. Una instrumentalización que conduce a un sentido común del ojo, que no termina de señalar la verdad, pero que la acorrala y simula su presencia; que no obliga, pero que hace difícil no aceptarla. El nacimiento de la fotografía permite, entonces, hablar de una imagen que ha multiplicado su funcionalidad significativa en un código más sistematizado y versátil, código que puede ya desarrollarse y expresarse mecánicamente a través nuevos medios de representación. Con la imagen técnica, la palabra puede reflejarse en ese mecanismo de reproducción sistematizado, que gana en poder constatativo gracias a sus influencias articulatorias. Las capacidades técnicas de la imagen serán un complemento indispensable a la hora de construir un lenguaje potente, que regularizará los márgenes de la literatura y de la creatividad pictórica, estableciendo un anclaje mecanizado en todos sus frentes.

4.1.2.2 El objetivismo fotoactivo de la fotografía.

Tenemos pues, una línea de continuidad con la tradición formal de la imagen, pero rearticulada a las capacidades perceptivas del propio ser humano que se sitúa ante ellas. Con la fotografía la imagen heredará el carácter perspectivista de la pintura, pero imponiendo unos efectos que fragmentarán todavía más sus imágenes; el *Narciso* decimonónico se convertirá en el captor de esas imágenes en forma de index u ostensión, buscándose más allá del espejo, en todos los espejos. Lo expresado en la imagen pasará de ser estereotípico a ser especular, y lo que se reflejará no será ya una aproximación al modelo ideal sino al propio instante visual del objeto. Podemos seguir hablando, por ello, de subordinación del sentido, pero en este caso, para realizar la subordinación, la imagen dará al lenguaje su visibilidad en el estado más puro; proporcionándole un cuerpo hiperreal. Lo esencial se transformará ahora en una cadena de instantes singulares, atrapados en la composición sucesiva de la máquina; la fotografía se convertirá en un acto constatativo progresivo, algo muy diferente a una simple capacidad significativa.

La fotografía ya no pertenece al orden del icono (semejanza) ni al del símbolo (representación por convención cultural) sino al orden del index, que se define por la contigüidad física del signo con su referente.²

² Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. Cátedra, Madrid, 1995. Pág. 140

Con la fotografía podremos hablar de un nivel de reproducción de la realidad basado en la impresión química de fragmentos existenciales, un desdoblamiento de la realidad obtenido a partir de su propia luz reflejada. La impresión mecánica de la realidad no es ya producto de signos manuales, sino una copia óptica del mundo. Si en la pintura el objeto representado desaparece tras su propia representación, en la fotografía la representación tiende a identificarse con lo captado, acercándose infinitesimalmente a sus apariencias; los códigos muestran focalizaciones, no simples figuras simbólicas, la explosión de la luz y de las sombras no diluye meramente lo simbólico sino que lo confirma, lo explícita, restándole su estaticidad, dividiendo la realidad en fragmentos que sobrepasan su propia capacidad esencial. El fotógrafo gana en constatación, no preserva significados sino que ofrece apariencias, a las que otorga credibilidad en función a su inmediatez. La foto es ante todo índice, mantiene con la realidad de la que ha surgido una relación de indicación más que de denominación, capta tiempo mecánico que no podría captarse al natural; y una de sus potencias más importantes es la servir a la palabra como ejemplo, al modo de la coartada. Como paso en la mecanización técnica de la imagen la fotografía irá más allá de la palabra para situarse en la captación de una especie de tiempo cero, en una singularidad aislada en cortes espaciales; en una reducción a ópticas espacialmente limitadas por el encuadre, que repiten mecánicamente lo que no podría repetirse existencialmente. Este podría ser el principal diferencial de la fotografía frente a otras formas de expresión de la imagen; la fotografía disimula su limitación expresiva, muestra la apariencia de que las imágenes pueden captarse progresivamente, fabrica un objetivismo que consiste más en una captación sucesiva que en una esencialización, invita a un anclaje que parece converger en la mirada.

4.1.3 Las fisuras de la fotografía y su reconversión

4.1.3.1 Los desvíos de la fotografía y su positivismo

Hasta aquí podríamos señalar una culminación objetivista de la fotografía, que llevaría a término la pretensión perspectivista, pero de su uso van a derivarse muchas más consecuencias. La fotografía fue considerada en su momento como una tecnología revolucionaria por su capacidad de crear imágenes automáticas, creyendo que con ello se podría superar la subjetividad de los creadores. Más tarde, los propios fotógrafos sabían que funcionaba como una especie de trampa ideológica, puesto que su práctica implicaba que el sujeto espectador creyese en la fotografía como un

registro completo y acabado de lo real; que admitiese sus enlaces y constataciones como verdaderos representantes de la realidad. Los profesionales de la fotografía supieron pronto que *la formalización fotográfica era un proceso muy complejo y sutil que no estaba exento de una técnica de elaboración y de unas limitaciones representativas*,³; si el simbolismo clásico de la imagen basaba su efecto de realidad en la representación de formas esenciales, la fotografía se orientaría a la verificación, algo, no por ello, menos conclusivo. La fotografía no puede obviar la presencia de un continuo material enfrentado al efecto de su técnica, ni tampoco una palabra que reinterpreta y canaliza su naturaleza de producto; lo que capta la fotografía es un fragmento del continuo y es éste el que viene a ser renombrado y recogido por una articulación del sentido, en forma de imagen fotoquímica. La tecnología fotográfica no es más que una forma sofisticada de mecanización de escritura, y su relativa independencia no debe hacernos olvidar que es tan sólo el producto de una aplicación humana. La imagen fotográfica produce testimonios de la realidad desde su objetivo, pero también, a falta de una paciente reflexión, esas imágenes testimonio, las imágenes documentos, se convierten tan sólo en los espejos de una instantaneidad perspectiva, en una selección de instantes estelares.

La fotografía es una imagen mecánica, menos esencial que los íconos, pero que, en razón a su contacto tan estrecho y pegajoso con la realidad sufre un handicap considerable: no expresa nada más que lo que presenta, y lo que presenta es siempre un espectro reducido de lo representable. Las limitaciones fotográficas terminarán cambiando la orientación primera del objetivo, el fotógrafo sólo podrá captar los fragmentos de realidad que le permita la cámara, un paso que supondrá un reformulación, y, a la larga, la introducción de un ojo complementario al puramente retínico, que equilibre el conjunto fotoactivo y amplíe el efecto visual a un sentido común de la visión, a un sentido lo más positivo y claro para ella. La fotografía revela detalles y rincones escondidos para la clásica expresión de la pintura, mostrando detalles que parecen escaparse a su plena objetividad, pero asimismo busca encontrar una medida de concreción, cuyo carácter terminará siendo la positividad más justa para el receptor.

La fotografía, con su doble carácter de constatación indubitable y de producción tecnológica, traza una línea que divide la historia icónica del mundo.⁴ La fotografía se basa en la manipulación de lo técnicamente visible, no de lo humanamente visual.⁵

³ Cfr. Aumont, Jacques. *La imagen*. Paidós, Barcelona 1992. Pág. 189-191

⁴ Zunzunegui, Santos. Op.cit. Pág. 108

⁵ Zunzunegui, Santos. Ibidem. Pág. 132

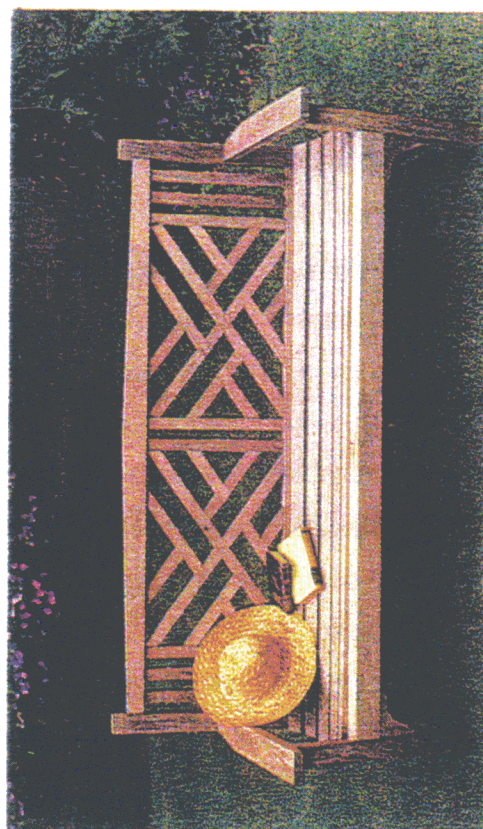
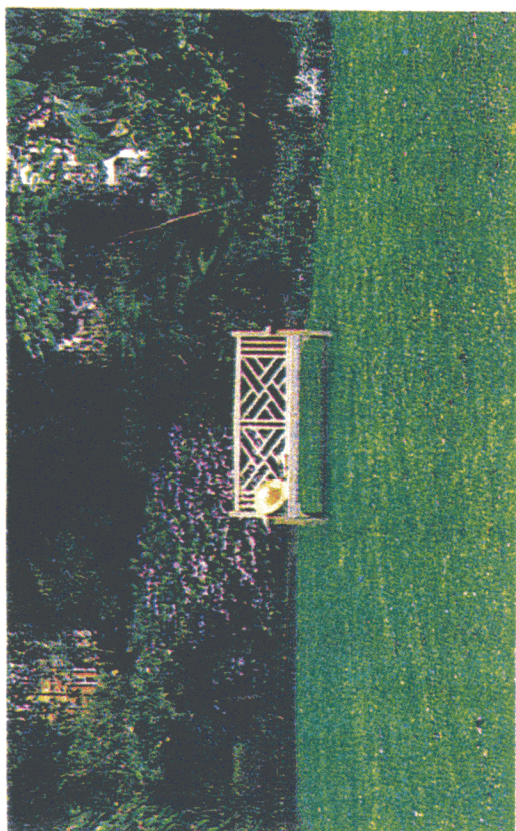
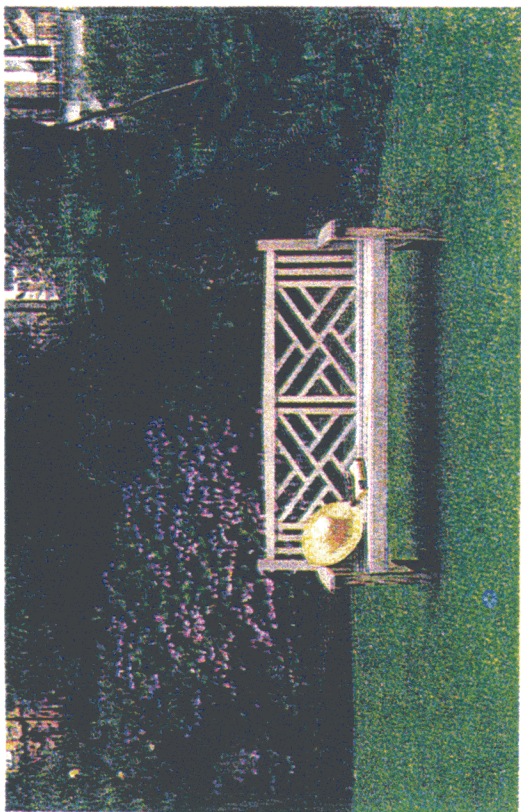
La estética de la imagen no quedará excluida sino reciclada. En el arte clásico el artista provocaba en el receptor movimientos de un lado a otro, que éste debía observar y generalizar llegando al punto esencial de la imagen; con la fotografía está movilidad se convierte en una mayor instantaneidad y articulabilidad, incluyendo una comprensión de sus aristas más irregulares: se inicia una avidez ansiosa por captar el todo, por ver más y lo mejor posible, comprimiendo a la imagen en una composición situacional, en una ventana compartida para todos. La fotografía construye un ojo técnico de carácter perceptivo-convencional, que se introduce hasta las rendijas espaciales y temporales más escondidas; inaugurando un espacio iluminable. La fotografía pretende captar ese momento que se le escapa, anticipando modelos simulatorios para cada situación, confraternizando con sus aristas, alcanzando así en diferido un objetivo que no tiene a su alcance de forma fácil y directa. Comienza en ese punto una artificiosidad que apartará a la visión humana más simple hacia una percepción positiva; una imagen que comienza un nuevo juego con sus referentes, que los dilata más allá de sus configuraciones, que los comprime en formas positivas, tapando y destapando sus miradas. El gran drama de la fotografía es su coartada, nunca tenida demasiado en cuenta, para tenderle nuevas trampas al lenguaje.

4.1.3.2 El mecanismo aditivo de la fotografía.

El control del tiempo fragmentado falsifica el tiempo del testigo y su duración, y se transforma en una mirada óptica que acerca lo próximo y lo lejano según momentos sucesivamente articulados por la técnica, y no necesariamente conformes con la vivencia del receptor. Se equilibra la impresión y el testimonio fugaz de la imagen fotográfica; y las ausencias y las limitaciones se compensan con una velocidad positivista que convocará una aceleración entre fragmentos, y una adición de imágenes para comprimir los contrastes. Virilio vincula la rapidez de lo legible a las victorias de lo militar y policial, al intento de que todo esté al alcance del disparo de la cámara (como el objetivo para la artillería): la fotografía es el *intento democrático de una iluminación constante, producida para engañar la vista nocturna de todos*. Frente a la vivencia cotidiana de la oscuridad y la noche, la óptica, como esquema positivo de lo perceptible, será la clave de una *logística de la percepción* ⁶, una óptica que impedirá el nacimiento de muchas imágenes (que ya no verán nunca la luz del día), muriendo en la aceleración y en el propio exceso de luz artificial.

⁶ Virilio, Paul. *Logistique de la perception (Guerre et cinema)*. Col. Cahiers du cinema. Paris, Gallimard, 1984.

Lámina 15. *Diversos puntos de vista de una imagen.*



El bloqueo de la mirada va acompañado de una mayor iluminación fotográfica de los detalles perceptivos; hay una búsqueda de la instantaneidad, una distancia temporal que abolir; el querer fijar con gran precisión y riqueza detalles y cosas que se escapan a la vista, haciendo que el mundo sea redescubierto como un continente a conquistar, dentro de "su propia verdad iluminada".

A medida que la mirada humana se congelaba, perdía su velocidad y su sensibilidad naturales, la toma de vistas se volvía por el contrario cada vez más rápida. Hoy, los fotógrafos profesionales o cualquier otro se contentan en su mayor parte con ametrallar ⁷

Hay un deseo de luz llevado a sus límites más extremos, una manipulación de intensidades y proyecciones luminosas; la mirada humana no organiza la búsqueda de la verdad, su cerebro espera agazapado para plegar los haces luminosos; todo efecto óptico es incorporado a su denominación, a un "mejor ver" de la denotación. Se desarrolla la necesidad de integrar cada vez más elementos ópticos de la exterioridad, de descomponer y concretizar todo el espectro de lo visible. La fotografía no produce una objetividad general, se deja llevar dentro de las rendijas de lo invisible para realizar allí una mayor divisibilidad y estructuración. Estalla una escalada por ver más allá de lo óptico, por conquistar espacios desconocidos, por bautizar todo aquello que permanecía hasta entonces en la oscuridad, a la búsqueda de la captación, de la apropiación. La adición permanente de más imagen significa un control de anticipación, de superposición de imágenes, no de simple exclusión, estilización o depuración de la imagen. Se produce un retoque permanente de la imagen, anclado en su positividad progresiva, una puesta en conexión de zonas oscurecidas para la vista, una iluminación de las distancias. Elegir la composición adecuada significa orientar la visión a esa percepción concreta, a esa realidad, y estetizarla significa forzar de alguna manera lo emergente, conectando los cañones de luz hacia zonas sin diferencia de potencial.

La omnivigencia, la ambición totalitaria del Occidente europeo, puede aparecer aquí como la formación de una imagen completa por el rechazo de lo invisible; y como todo lo que aparece, aparece a la luz, y lo visible no es más que el efecto en lo real de la rapidez de una emisión luminosa, decimos que la formación de una imagen total es tributaria de una claridad que, por la velocidad de sus propias leyes, anularía progresivamente las atribuidas al origen del universo ⁸

⁷ Virilio, Paul. *La máquina de la visión*. Cátedra, Madrid, 1989. Pág. 25

⁸ Virilio, Paul. *Ibidem*. Pág. 47

Lámina 16. *Uso de la fotografía como instrumento gráfico. Revista la Saeta. (1898)*

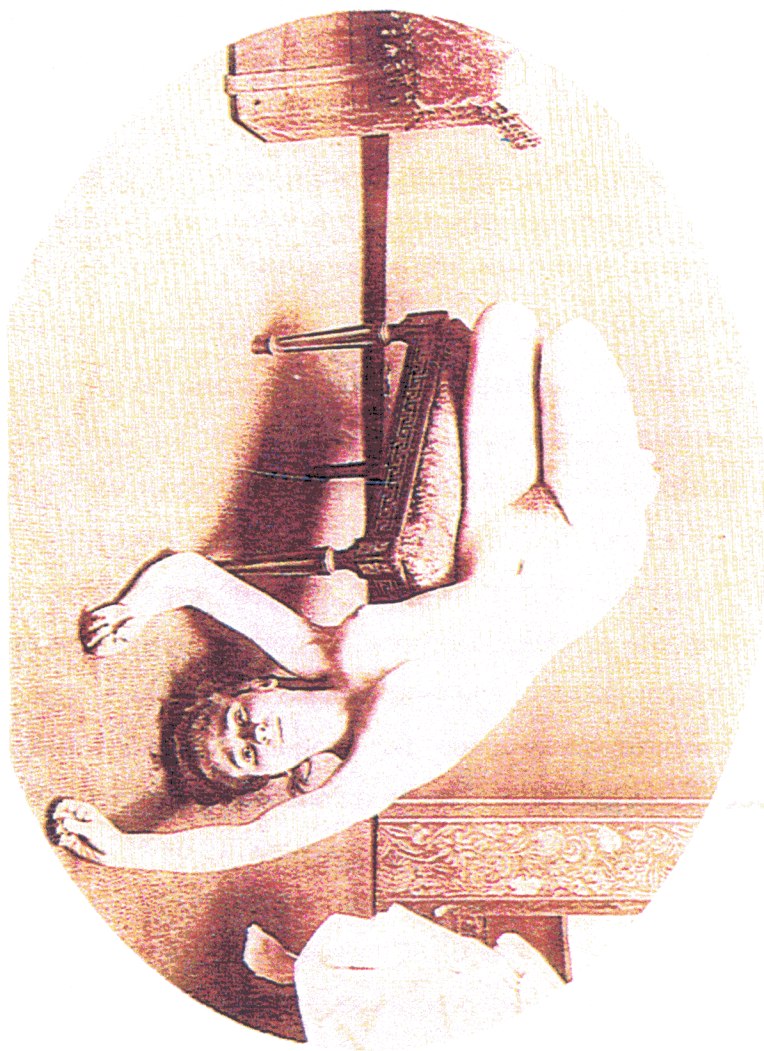
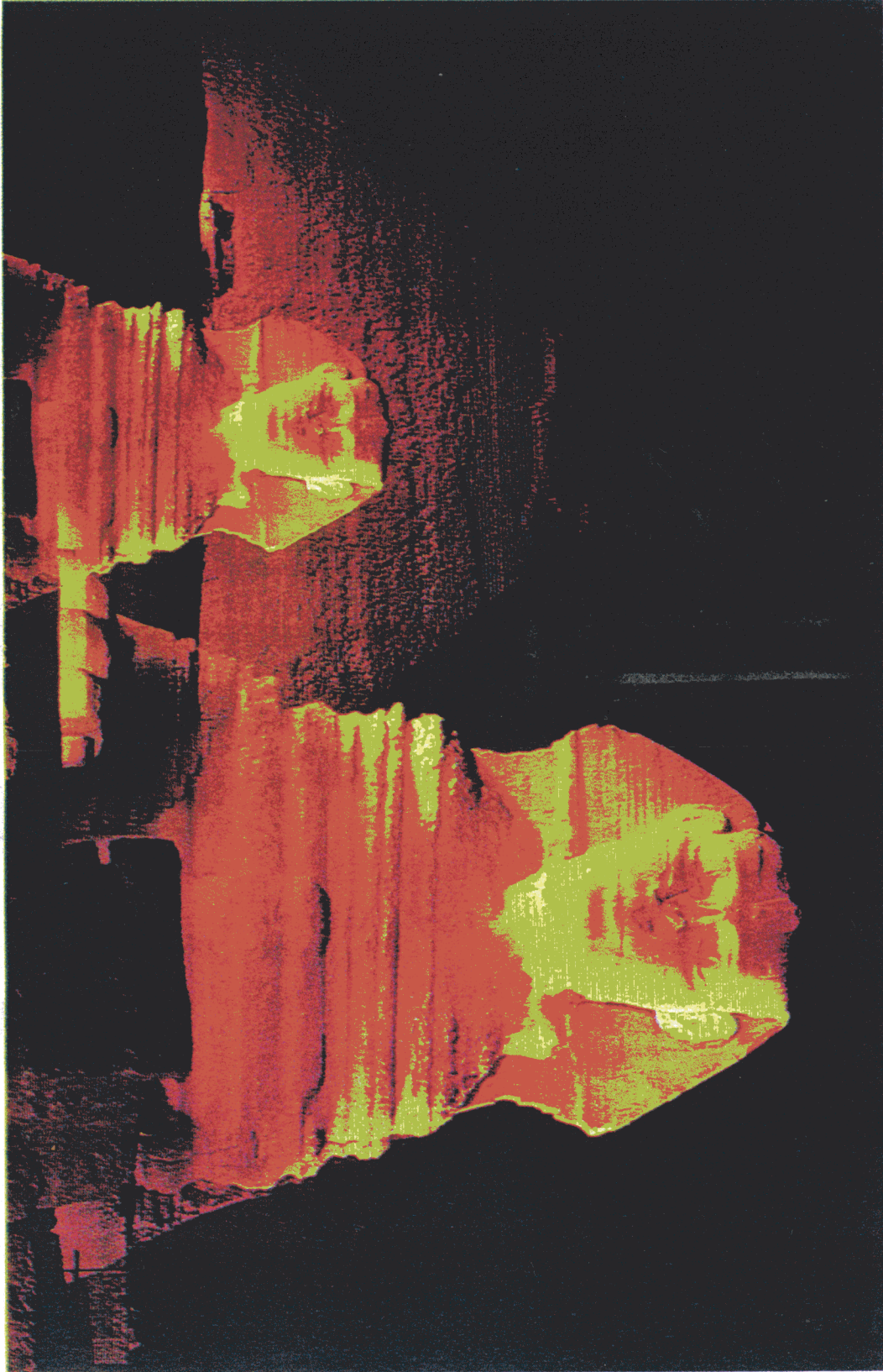


Lámina 17. *Fotografía publicitaria. Masana. (Hacia 1930)*



Lámina 18. *Montaje fotográfico.*



Seguirá el objetivismo jugando una baza normalizadora con la imagen, aunque la base de su movimiento sea esta vez un intento de reanclaje. No será por tanto la visibilidad de la imagen el problema de su potencia alienadora, sino la categorización y recategorización que producirá sobre su exterioridad, y la circunstancia de que la imagen mecánica sea especialmente susceptible de ser positivizada en una adición que arrastre a su paso toda resistencia. Un estado de vigilancia y una artillería de luz.

4.1.4 La maquinaria de la imagen. El cine.

4.1.4.1 El enfoque cinematográfico como itinerario de la mirada.

Con la velocidad fotográfica entramos en un mecanismo continuo de apropiación técnica de lo visible. Dando ya el paso definitivo a la mecanización de la escritura de la imagen, podemos decir que con el cine culmina la integración sistematizada; el cine convierte la exterioridad en un instante continuo de permanente iluminación. Si con la fotografía lo que importaba ya no era el logos sino el foco, el ángulo y dirección de la visión (el modo de focalizar la realidad), lo que importa ahora con la cámara cinematográfica es el orden de encadenamiento de las imágenes, el modo idóneo de positivizar la cadena de fragmentos; las imágenes se superponen ya sin dejamos percibir la tierra que pisamos, la imagen es más rápida y económica que los interlocutores; las denotaciones y connotaciones encadenadas provocan series convergentes al ritmo de la máquina.

El film tiende a ser visto como parte del mundo en vez de como discurso del mundo ⁹

El mostrar típico de la imagen técnica establece una contemporaneidad irreal entre enunciator y receptor, le encadena las imágenes y se las sintetiza; el enunciator no actúa por flashes, integrando imágenes, sino que impele al receptor a una actitud de integración, funcionando ahora en un continuo. El cine acelera los ritmos y los rincones a descubrir; multiplica la velocidad de la fotografía y la encadena. El cine supone una escritura visual que parece realizarse con la materia prima expresiva de los ojos: se aleja de los momentos únicos disolviendo los momentos de reposo, y los vacíos que podían suceder a la visión de una fotografía. La visión como materia prima es orientada por un itinerario integrativo; el cine lleva al

⁹ Bettetini, Gianfranco. *Tempo del senso*, Bompiani, Milano, 1979. Pág.16

Il film tende a essere vissuto come parte del mondo anziché come discorso del mondo.

extremo la capacidad de impacto de la fotografía, rellenando el tiempo que le falta, hasta el punto de ser necesario un aprendizaje para entender su lógica lineal, para adaptarse a rellenar mentalmente las ausencias y elipsis de la pantalla, los rincones que ilumina y el itinerario que sugiere.

Y a pesar de que desaparecen los actores y los objetos por el margen de la pantalla, tenemos un esquema de la situación, un orden de asociación de fragmentos. El itinerario de la mirada discurre desde la simple ralentización temporal del primer plano hasta la captación de los momentos y espacios fugaces del travelling, iluminados de diferentes maneras y según diferentes intensidades.

Basado en el doble y simultáneo efecto de la extracción o aislamiento de un detalle de su entorno -lo que otorga relieve y protagonismo a su contenido- y de la ampliación de su tamaño, el primer plano progresó desde sus utilizaciones más simples y obvias a las más complejas. La primera función fue la de ampliar el tamaño de los objetos significativos en la acción, pero demasiado pequeños para ser correctamente percibidos en un plano general, por lo que el primer plano se utilizaba aquí para mejorar la legibilidad de una parte de la imagen, en una operación que tenía un valor denotativo o semántico¹⁰

El cine proporcionará una fuerza motriz a la fotografía, encadenándola, y con ella la mirada se transportará en dos posibles direcciones: una de pura positividad, de mayor visión y denotación, en busca de los rincones escondidos, explotada al máximo por el *documental de guerra*; y otra, en un viaje a través de la fantasía de los nuevos símbolos positivizados, creando una mitología que culminará en el *star system* y el explosivo *cine de ficción*. El *ritmo* de la velocidad cinematográfica marcará los puntos de redundancia visual, y las posibles formas de hibridación entre ellos darán cuerpo a una verdadera emergencia de géneros cinematográficos.

El movimiento, en consecuencia, va a ser el efecto primordial del cine, un movimiento del mundo real que se acelera en la pantalla, el movimiento de una selección de fragmentos encadenados, que corrigen y orientan el fluir material de las imágenes. Un movimiento que se funda en juegos de montaje, en especiales formas de encadenamiento y contraste de velocidades, creando una dimensión concreta de inercia, y de explicación del mundo. El cine acerca la caótica acción exterior hasta un punto próximo al orden mental de los sucesos; y la visión encaja sobre los puntos de inercia de la imagen mecánica, como si de acontecimientos se tratara; las imágenes se suceden pasando, superponiéndose sobre la presencia vivida de las imágenes.

¹⁰ Gubern, Roman. *La mirada opulenta*. Gustavo Gili MassMedia, Barcelona, 1981. Pág. 301

Lámina 19. Sucesión de fotogramas de *Sueño eterno*. Howard Hawks. (1946)



El cine pone definitivamente de manifiesto que la reducción positivista de la fotografía no se producirá sólo en la búsqueda de un final clasificado, con categorías cerradas, sino dirigido a posibles formas composicionales o estructurales de sentido. Esto explica el interés de las teorías estructuralistas y semiológicas en sus problemas, y la capacidad de estas técnicas para protagonizar una transición de la imagen hasta ellas.

4.1.4.2 El realismo cinematográfico y los universos posibles del cine.

En el cine el sujeto se identifica con una mirada, una mirada que ya ha mirado antes que él mismo lo que él ve ahora, una identificación con la cámara cinematográfica. El espectador puede situarse ante los hechos cinematográficos como si de actos cotidianos se tratara: el cine es una ventana abierta al mundo. Así, la rememoración del cine es más visual que abstracta, el espectador comparte los ojos, el énfasis, la sensibilidad e imaginación, el sentido de quien encuadra la realidad.

hay un intercambio semántico entre un campo presente y uno imaginario... a través de la percepción ¹¹ (El cine) no se limita a producir un mero salto cuantitativo en tanto que acto comunicativo -como fue el caso de la imprenta- sino que puede hablarse de que su dimensión espectacular produce un salto cualitativo al introducir un nivel participativo entre la obra y el espectador, inédito hasta entonces ¹² la operación sintagmática del montaje (selección y ordenación de fragmentos espacio-temporales) reproduce las condiciones de selectividad de la percepción y la memoria humanas, en lo que estas tienen de discontinuas y de privilegiar ciertos aspectos significativos en detrimento de otros que no lo son ¹³

El montaje y la secuenciación fabrican en el cine un tiempo artificial, sintético, relacionando bloques de tiempo no necesariamente contiguos para cualquier visión, pero que se hacen factibles en función a su gran verosimilitud. En la imagen cinematográfica, desde el momento en que alguien ha mirado el mundo, se transporta el film hacia el presente, confundiéndose con el mismo acto de visión de quien la percibe; la técnica del cine permite desplazar al espectador sin necesidad de moverle, atendiendo a sus movimientos ópticos cotidianos, indicándole mundos posibles para la visión.

¹¹ Zunzunegui, Santos. Op.cit. Pág. 154

¹² Zunzunegui, Santos. Ibídem. Pág. 146

¹³ Zunzunegui, Santos. Ibídem. Pág. 161

El cine clásico ha desarrollado toda una serie de prácticas de montaje, destinadas a borrar la marca de la enunciación, consistente en el cambio de plano, con la finalidad de producir la ilusión de continuidad espacio temporal ¹⁴

En el cine el espacio visual puede ser construido en función de fórmulas encadenatorias o de puro acoplamiento de equivalencias entre imágenes, sin problematizar frontalmente con su complejidad, y sin recurrir a viejos tópicos dogmáticos que supriman su versatilidad. La capacidad del cine de ser una prótesis de la visión muestra su tendencia a encadenar imágenes según itinerarios positivos, compuestos pseudoestéticamente, haciendo emerger periódica, y ordenadamente, sus oscuridades y aristas más íntimas.

Orgullosos de nuestros inventos -la fotografía, el fonógrafo, el cine, la radio-, alabamos las virtudes educativas de la experiencia directa... Pero a medida que hacemos enormemente más completa y fácil que en el pasado la imagen que el hombre tiene de su mundo, restringimos también el campo de acción del pensamiento. Cuanto más perfectos son nuestros medios de experiencia directa, más fácilmente nos quedamos atrapados por la peligrosa ilusión de que percibir equivale a saber y comprender. ¹⁵

4.1.4.3 El montaje

Pero si en las prácticas finales de la imagen el dispositivo tiende a cerrarse, es en las construcciones del montaje donde el cine seguirá manteniendo características de apertura, en analogía con la literatura y con la pintura de vanguardia. Si el cine, al ampliar el tiempo sintetizado de la fotografía a la imagen móvil, se puede asimilar a la mirada del ojo de una forma positiva, superponiéndose en el *continuum* perceptivo y no abriéndose en él, el montaje sigue siendo mucho más amplio que la propia encadenación de imágenes que representa. El montaje, por las posibilidades que supone su capacidad de composición, puede poner en el continuo diferentes notas de color y relieve, tanto como uniformidades redundantes; del montaje depende en último extremo la última positividad del cine.

todo film de ficción documenta su propio relato -a través del acto analógico de la filmación- o cuando menos las bases materiales que lo hacen posible, y todo film documental ficcionaliza una realidad preexistente, por la elección del punto de vista ¹⁶.

El cine y la fotografía no son meras combinatorias de elementos, resueltas y finales, fragmentos que se han hecho simples símbolos indicadores. El montaje puede abrir

¹⁴ Zunzunegui, Santos. *Ibidem*. Pág. 184

¹⁵ Arnheim, Rudolf. *El cine como arte*. Paidós, Barcelona, 1986. Pág. 141

¹⁶ Zunzunegui, Santos. *Op.cit*. Pág. 150

esa obviedad del anclaje simulatorio presentando articulaciones que no vean tan obvio el resultado final, articulaciones que presenten momentos siempre diferentes y no sucesivas formas de depuración; formas que se escapan fuera de campo, o que resurgen con la sorpresa de lo inesperado. El propio montaje, aun siendo un lenguaje que tiende a lo denotativamente reproductivo, se puede escapar a la mirada, porque está lleno de presencias materiales que le posibilitan otras construcciones, porque en aquello que aparece no aparece sólo el cuerpo de la figura sino los alrededores de lo que esta ilustra.

Nada que el cine deba prescindir de toda la psicología humana; esto no es su principio, sino por el contrario, el de dar a esa psicología una forma mucho más viva y activa y sin esos lazos que intentan hacer aparecer los móviles de nuestros actos bajo una luz absolutamente estúpida, en lugar de mostrarlos en su original y profunda barbarie... Las imágenes nacen, se deducen unas de otras en cuanto imágenes, imponen una síntesis objetiva más penetrante que cualquier abstracción, crean mundos que no piden nada a nadie ni a nada.¹⁷

4.1.5 Las vanguardias artísticas de inicios del siglo XX.

4.1.5.1 El arte después de la fotografía

Después de la fotografía la cultura artística no se puede explicar ya con la idea de la belleza o de la sensación perspectiva; nuestro tiempo se ha desplazado ya de lo bello a lo que conmueve. El concepto de lo oscuro, de lo tenebroso o terrible, contiene una sensualidad, o por lo menos una atracción, que se puede doblegar; y a pesar de que hay algo que se escapa siempre de la obra de arte, hay todo un cúmulo de factores que regularizan y uniformizan la estética, un vértigo hacia la luz. En el lado más íntimo del arte, ese vértice de impresión no se presenta permanentemente como rememoración, o como éxtasis narcisista, como presa a batir; muestra también recovecos de sorpresa, de devenir simple de la imagen, de espacios ciegos y sin embargo compartibles, de tragedias no punibles y sensualidades mortales. Ya inmediatamente después de la fotografía se suceden movimientos pictóricos como el impresionismo y el postimpresionismo, que van a reivindicar la vida y el movimiento frente a una fotografía congelada, que sobrepasa y cierra la visión. Estas corrientes, junto a la propia reflexión autocrítica que harán más tarde el cine y la fotografía, van a extender sus efectos hasta las vanguardias de inicios del Siglo XX, en una

¹⁷ Artaud, Antonin. *Cine y Realidad*. Fragmentos de Gaetan Picón. Panorama de las Ideas contemporáneas. Editorial Guadarrama, Madrid, 1965. Pág. 444

continuidad que mantendrá la reacción contra la imagen técnica; las vanguardias pretenderán ver qué habita debajo de ese espacio siempre iluminado de las imágenes.

Salvando muchas de sus particularidades, las vanguardias artísticas del XX suponen un ejemplo paradigmático de acercamiento del arte a las nuevas tecnologías, de crítica, pero también de respeto idólatra a su potencia, tanto en su pretensión de articularse con ellas, como intentando hacerlas vibrar estéticamente - llamando la atención sobre aspectos creativos no tenidos en cuenta hasta entonces-. No es extraño por ello que las vanguardias se adhirieran a la explosión de la imagen comunicativa, como su peor traidor y verdugo, pero tampoco que terminaran adquiriendo un estatuto realmente diferente al deseado, convirtiéndose en la mejor punta de lanza del proyecto neopositivista. Este detalle pone de manifiesto cómo la propia dimensión estética de la imagen puede ser objeto de normalización en nuevas formas, más allá incluso de las técnicas objetivistas; y cómo, no sólo la fotografía, sino también el arte de vanguardia, puede ser, en algunas de sus versiones, un ejemplo de continuación del control, consolidando la dicotomía y subordinación del arte a lo meramente comunicativo. Hay, en el valor finalmente integrado de la imagen de vanguardia, algo que no está exento de dogmatismo: una necesidad de cristalizar lo oscuro a través del impacto visual, un impacto o verosimilitud que es precisamente la huella de lo referencial y de lo moderno en el siglo XX.

4.1.5.2 El celebre texto Benjaminiano

Uno de los efectos de la fotografía que más afectó al arte fue su positivismo y su consiguiente tendencia a la duplicación mecánica de imágenes, a la proliferación de unas copias-fetichismo ajenas a su virtualidad estética. Algo que se independizaba del propio y simple carácter reproductivo de la imagen técnica, convirtiéndose en un fin en sí mismo. Lo efímero o minúsculo del momento de captación de la fotografía (la mera copia) requiere su posterior impresión y posesión, su mantenimiento y ampliación obsesivas, su duplicación colapsada, eliminando el ritual materialista y alegórico de la sociedad, las ausencias, el duelo de la muerte, las faltas; la más íntima fugacidad de sus fragmentos visuales. Más allá de la resignación clásica se disparan la velocidad obsesiva y la necesidad de acumulación, sin una vivencia sentida de lo vivido. La época de la reproducción artística por la técnica se caracteriza por anclarse en las copias de lo meramente exhibitivo, dominando sobre lo

culturalmente reprimido (y por emerger) en el grano fotográfico; un problema que no viene a ser el de la potencial divergencia de una simple copia anecdótica, sino el de su apropiación exhibitiva, el de un simulacro de aprehensión o posesión de lo real que excluye las caídas, la ausencia, el vértigo del sentido.

Benjamin critica, en *La obra de arte en su época de reproducción técnica*¹⁸, tanto al original impuesto como símbolo por el poder de la Iglesia, como a esa proliferación de copias objeto del fetichismo moderno; se produce una metonimia del símbolo por el símbolo, la imagen ya no sirve a la magia, ni al ritual, ni tan siquiera a la cohesión social, sólo a la identificación dentro del nuevo símbolo acelerado

Acercar espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales tan apasionada como su tendencia a superar la singularidad de cada dato acogiendo su reproducción. Cada día cobra una vigencia más irrecusable la necesidad de adueñarse de los objetos en la más próxima de las cercanías, en la imagen, más bien en la copia, en la reproducción¹⁹. La realidad es en este caso sobremanera artificial, y en el país de la técnica la visión de la realidad inmediata se ha convertido en una flor imposible²⁰

Al irrumpir la fotografía explicitando sus particularidades constatativas, el arte sintió la proximidad de la crisis y reaccionó con la teoría del *Arte por el Arte*, como una nueva forma de ensimismamiento romántico, como una elipse que volvía a su centro tras diversos tirabuzones. En las vanguardias artísticas el uso del fetichismo anula también la distancia de la magia y del aura, del ritual, de la metáfora. El arte nuevo adquiere, también así, en sí mismo, una inercia que le desliga de su posible fundamento cultural

Con los diversos métodos de su reproducción técnica han crecido en grado tan fuerte las posibilidades de exhibición de la obra de arte, que el corrimiento cuantitativo entre sus dos polos se torna, como en tiempos primitivos, en una modificación cualitativa de su naturaleza²¹

Benjamin lucha contra la fraseología, el cliché, la frase hecha; contra el triunfo de la actualidad, que reduce todo a apariencia novedosa; contra el aparecer de una verdad, que aunque no es pasado, se refuerza con el pasado. El hombre moderno contiene sólo escasos restos de las correspondencias y analogías mágicas de los

¹⁸ Benjamin, Walter. *La obra de arte en su época de reproducción técnica*. Discursos Interrumpidos I. Taurus, Madrid, 1969.
Benjamin, Walter. *El arte en su época de reproducción mecánica*. Sociedad y Comunicación de Masas. James Curran et alia. FCE. México, 1981.

¹⁹ Benjamin, Walter. *El arte en su época de reproducción mecánica*. Sociedad y Comunicación de Masas. James Curran et alia. FCE. México, 1981. Pág. 438.

²⁰ Benjamin, Walter. *Ibidem*. Pág. 439

²¹ Benjamin, Walter. *Ibidem*. Pág. 441

pueblos antiguos, no produce semejanzas, se centra en las semejanzas no sensibles, las positivas. Hay un abandono de la magia como sacrificio danzante (en el que se entregaba el sujeto a su condición de criatura); el valor es ahora la ebriedad de lo nuevo, el vértigo de la atracción hacia el abismo; el *Arte por el Arte* posee un carácter fragmentario cuyo principio de yuxtaposición es el shock; este es el principio que justifica su tendencia redentora. Frente al primitivo valor ritual, al valor útil, en la obra de arte del siglo XX predomina el valor exhibitivo, un valor ambiguo que emerge como ilusión para explotar hecho éxtasis, y la pérdida del aura se convierte en la nueva alienación de un océano de fetiches. La vivencia del shock se erige así en criterio supremo, en tanto que declina definitivamente lo vivido como forma de transmisión estética de la experiencia. La información en la que se ha convertido el arte vive sólo de los instantes, y el sujeto se dispersa en un tiempo de vivencias inconexas, de un símbolo a otro.

En esta perspectiva mesiánica se comprende la irrelevancia que Benjamin atribuye al aspecto comunicativo del lenguaje literario y de la escritura en general. La voluntad de información permanece atada al interés instrumental, subjetivo, donde el lenguaje queda envilecido y olvida su potencial revelador. Este debe ser buscado por el arte en la resistencia a la mera comunicación. ²²

La pervivencia de la obra sólo merece tal nombre en la medida en que implique también su transformación como sucede con todo ser vivo ²³.

Aunque el arte de vanguardia quiera explosionar la comunicación, su mecanismo se nutre de ella, erigiéndose en su vehículo más perfecto. En el momento en que la comunicación se apodera del arte -reconstruyéndolo en su propio campo e introduciéndolo de nuevo como variante de su dinámica expositiva-, el arte ya no tiende a buscar un descrédito de la realidad, sino a buscar la nueva realidad que se abre tras la fotografía, aspira a defender su autonomía y rompe con la figura tan sólo para reencontrarse de nuevo. El artista no será tanto el constructor de una obra, como un desvelador comercial, el artista nombrará el mundo apoderándose de él, convirtiéndolo ahora en una imagen doblada de sí mismo. No se construye una macroimagen (ésta, como la mirada común, quedaba rota con la fotografía) sino un objeto que se muestra a sí mismo, en su espectacularidad. Y en su necesidad de encontrar potencia frente a su falta de realidad, al tomar como argumento las técnicas que priman sobre ella, se convierte en objeto de fetichismo

²² Jarque, Vicente. *Imagen y Metáfora*. La estética de Walter Benjamin. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1992. Op.cit. Pág. 73

²³ Jarque, Vicente *ibidem*. Pág. 73.

En lugar de reconocer que todas las obras son un acto de objetivación, lo que las hace discutibles, se pretende aquí, que cualquier creación social -artística, económica o del tipo que sea- forma parte del objeto mismo, lo que las hace incuestionables ²⁴. La obra de arte, se nos dice, no tiene que reflejar la realidad sino ser su testimonio, su muestra misma ²⁵. Para la ideología vanguardista convencional las obras de arte han de ser, pues, ante todo, objetos, no han de remitir sino a sí mismas ni indicar otra cosa que su mera presencia. La obra de arte no significa nada; simplemente es ²⁶ En unos casos creará conseguirlo entregándose totalmente al objeto, en cuya minuciosa y aséptica descripción espera diluir toda significación...en otros querrá afirmarse como cosa negando la referencia a las demás cosas. En un caso se llamará hiperrealismo y en el otro abstracción, pero en ambas se estará buscando igualmente una autonomía de la obra a fuerza de negar su peregrinaje exterior, su momento negativo en la naturaleza ²⁷.

4.1.5.3 Diversos devenires del shock.

En las vanguardias se produce una gran discusión implícita con los efectos visuales de la fotografía, que a menudo termina tan sólo en una nueva explicitación de ésta. Podemos considerar a las vanguardias como el punto extremo de unas manifestaciones de la imagen que deberán reflexionar sobre su propia estética.

El proceso, sin embargo, no se manifestó de igual manera en las diferentes escuelas, ni en todos sus productos, aunque todas estuvieran motivadas por un problema más o menos común. El cubismo, por ejemplo, al cual podemos considerar como una de las más brillantes manifestaciones de todo el conjunto, tuvo un cuidado extremo con el exhibicionismo. En este primer movimiento de vanguardia se dio una negación de la representación, y una renuncia a la ilusión de profundidad; el cubismo pretendió desvelar la realidad corporal haciendo patentes las relaciones dimensionales materiales, presentando al objeto simultáneamente en sus diferentes aspectos, y aspirando a una representación mucho mayor de las relaciones de volumen. Con ello se enfrentó a la siempre clásica limitación visual perspectivista, pero también a la composición óptica del cine o la fotografía. Los artistas descubrieron que un punto de vista no es suficiente para crear y presentar la esencia espacial del objeto, por ello el cubista se movió alrededor del objeto penetrándolo, utilizando todos los medios posibles para presentarlo mediante el mayor número de relaciones entre el objeto y el espectador, sin elevarse demasiado de su propia materialidad.

²⁴ Rubent de Ventós, Xavier. *El arte ensimismado*. Anagrama, 1997. Pág.126

²⁵ Rubent de Ventós, Xavier. *Ibidem*. Pág. 114

²⁶ Rubent de Ventós, Xavier. *Ibidem*. Pág. 27

²⁷ Rubent de Ventós, Xavier. *Ibidem*. Pág. 31

No fue así en el futurismo, que estaba fascinado técnicamente por la rapidez de los modernos medios de transporte, proclamando el movimiento como la máxima base estética; y llevando a cabo una deformación y multiplicación de los objetos, que los volvió transparentes a causa de su velocidad visual. Una deformación que se convirtió más tarde, en los dadaístas, en una tendencia destructiva que pretendía aniquilar la actitud presuntuosa y el culto a los genios de finales del siglo XIX; los dadaístas adquirieron un compromiso cabaretístico y espectacular que fue crítico con la imagen pero que pretendió abrir tan sólo nuevos horizontes experimentales; Dadá busca una intimidad directa con el mundo objetivo y, al mismo tiempo, está abierto, hasta el detalle más insignificante, a una sensación estética de simple descubrimiento casual. El dadaísmo intentaba producir los efectos que el público buscaba en el cine, pero haciendo de la obra un escándalo social.

A comienzos del siglo XX, con los futuristas y Dadá, se va hacia una despersonalización total de la cosa dada a ver, pero también del que la mira ... las vanguardias europeas se desplazan, en efecto, de ciudad en ciudad, incluso de continente en continente, como un ejército, al ritmo de la industrialización y de la militarización, de los progresos técnicos y científicos, como si el arte no fuera más que el último medio de transporte de la mirada, de una ciudad a otra. ²⁸

Los dadaístas dieron menos importancia a la utilidad mercantil de sus obras de arte que a su inutilidad como objetos de inmersión contemplativa. Y en buena parte procuraron alcanzar esa inutilidad por medio de una degradación sistemática de su material ²⁹.

Y, si bien la comerciabilidad de la imagen no es totalmente explícita, el dadaísmo supondrá el inicio de una conexión cada vez más clara de la imagen con la publicidad. La publicidad aprovechará esa dimensión exhibicionista de la imagen para provocar un choque emocional en el espectador, convergiendo con ese punto espectacular de ella. Con el tiempo la imagen se convertirá ya en el choque por el choque, independizándose de las formas en transición hasta él; y esa dimensión de la espectacularidad permitirá hablar del arte como un regulador en las concepciones generales de lo social. El *Arte por el Arte* se convertirá en uno de los catalizadores más importantes para una verdadera revolución estética de la imagen pública, algo que supone una hibridación entre el arte y la técnica, y que significa una amplificación de detalles, hoy ya imprescindibles, para el buen funcionamiento de la comunicación.

²⁸ Virilio, Paul. Op.cit. *La máquina de la visión*. Pág. 45

²⁹ Benjamin, Walter. Op.cit. Pág. 454

Lámina 20. *Las señoritas de Aviñón*. Picasso. (1907)



Lámina 21. *Mercurio pasa delante del sol.* Giacomo Balla. (1914)



Lámina 22. *Plumas*. Francis Picabia. (1921)



En consonancia con otra de las manifestaciones más importantes del arte de vanguardia de inicios de siglo, y ya bien entrado el siglo, el surrealismo se presentará como otra de las formas más cuidadas de vitalismo en la imagen. Este movimiento se manifestará también en contra del racionalismo de las convenciones artísticas formales, pero ahora proclamando el acto de una creación automática y genuina, desde el lenguaje de la psique y desde la duda sobre el excesivo valor positivo de las percepciones y construcciones de la imagen; el mundo exterior ya no puede servir de modelo o de objeto a batir para una problemática artística, sino que el arte debe concentrarse sobre las formas de relación entre esa exterioridad y el modelo interior de conflicto (el conflicto de una situación espiritual y de una serie de ilusiones ópticas e ideológicas). El arte debe escenificar en una relación de tensiones entre la emoción y la razón, en el mutuo juego de estímulos de lo real y lo imaginario, lo racional y lo no racional, experimentando los enlaces escondidos de lo vivible. El sueño y la penumbra, la fugacidad y el deseo, marcarán una línea que distorsionará las figuras, señalando también una clara tendencia hacia una compleja representación abstracta de las imágenes, algo que estará muy en consonancia con la obra de artistas como *Kandinsky*, y que marcará nuevas direcciones en la capacidad de la imagen de representar estructuralmente a la mente.

La temática de lo interno se llevará al paroxismo con el arte abstracto, elevando esa vivencia interna a simples esencias-símbolo. El abstracto, con antecedentes en el cubismo y el expresionismo, se mostrara, en su reducción destructora del objeto, como un arte de la reducción, como una abstracción total de lo concreto, una forma que es la expresión exterior de un contenido interior. El arte abstracto termina, en el peor de los casos, conduciéndose a sí mismo hacia un nominalismo extremo, hacia un solipsismo frente a los acontecimientos del mundo circundante.

El artista de los tiempos modernos, inmerso en este principio de la crítica de la conciencia, se ve forzado a tematizar en la obra de arte el cuestionamiento de la realidad aparente y de la propia existencia. Este concepto artístico-relativizado de sí mismo se exterioriza concretamente en la exploración experimental de los medios expresivos, en la experimentación de un nuevo lenguaje de la imagen como soporte de comunicación de las propias esferas íntimas.³⁰ (Pero) el postulado de la no-figuración no significa pues, ausencia de objeto, pues esta sería una aporía de las artes plásticas, ya que de cualquier forma la pintura siempre dispone objetos³¹.

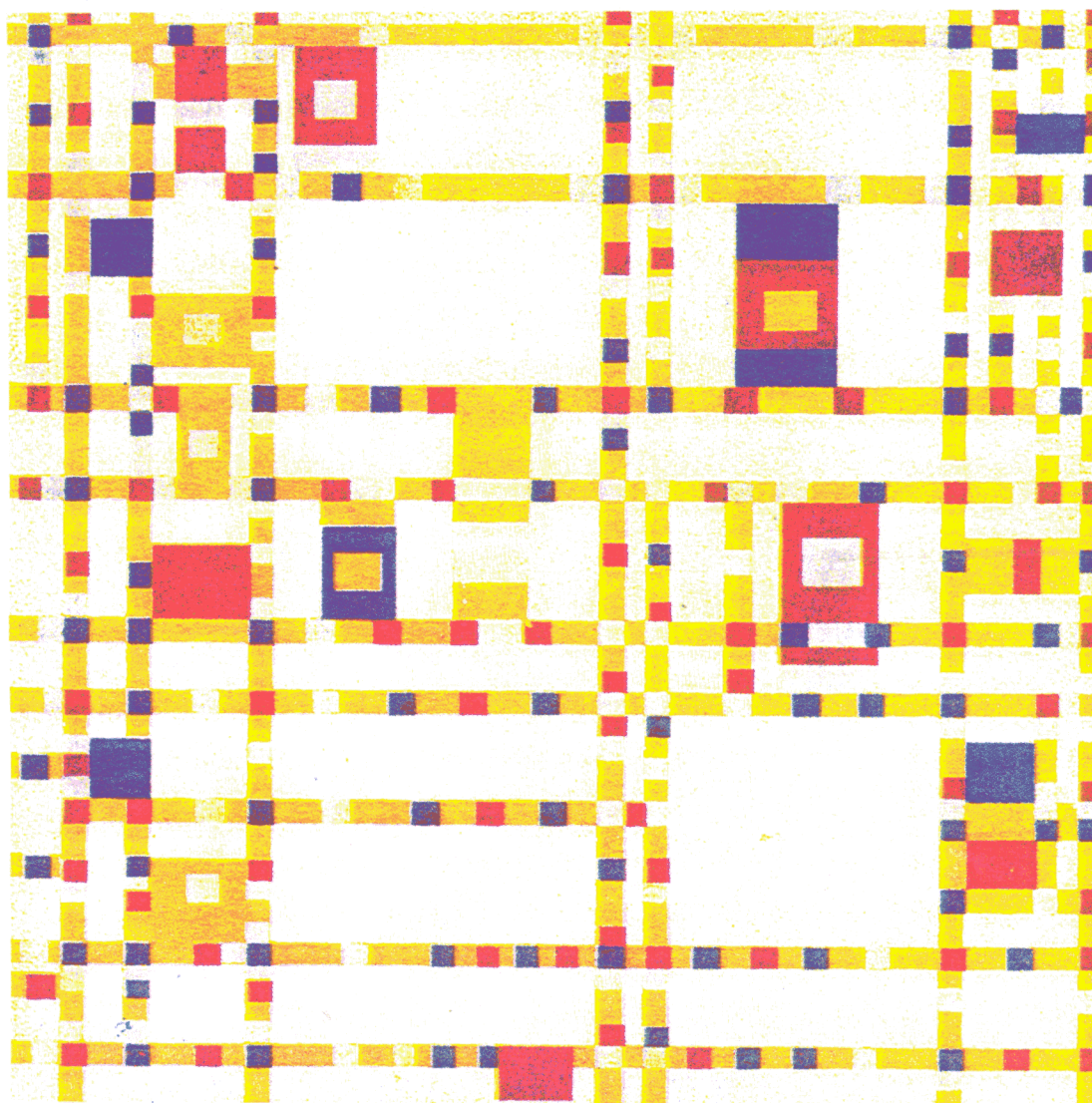
³⁰ Thomas, Karin. *Estilos de las artes plásticas en el siglo XX*. Ediciones del Serbal. Barcelona. 1981. Pág. 23

³¹ Thomas, Karin. *Ibidem*. Pág. 164

Lámina 23. *En Azul*. Kandinsky. (1925)



Lámina 24. *Broadway Boogie-Woogie*. Piet Mondrian. (1942-43)



La emergencia del arte vanguardista se da frente a esos nuevos objetivismos que rodean la imagen, como consecuencia de la versatilidad de una copia fotográfica que plantea su misma falsedad testimonial, y que despierta la expectativa de nuevas visiones objetivas, visiones que ella misma recubre. La realidad tiende, así, a buscarse más allá de lo que presenta, buscando nuevas realidades en lo oscuro. El arte vanguardista es una reacción, pero también un intento de ir más allá de la visión, para ser incluso más real que ella. Muchos autores y artistas han considerado, por ello, frente a lo banal de la representación perspectivista, que el verdadero encuentro real con lo inmediato del mundo es ese arte feroz, esa forma de hacer estallar la luz y la claridad con eso que está más allá de la visión. Circunstancia que nos invita, entonces, a ver en las vanguardias un momento de reforzamiento de las técnicas de la imagen, que van a verse apoyadas por los alardes exhibicionistas de la imagen, y por el uso publicitario de unas formas que los artistas mismos no pueden evitar. Si la expresión rompe definitivamente con la referencia en las vanguardias de comienzos de siglo, también mantiene un cierto sucedáneo de ella, a partir del *impacto* y de las formas composicionales abstractas, en un fogonazo de luz y color que, hecho ya un símbolo estructurado, puede iluminar todos los rincones escondidos.

4.2 DEL CINE A LA TV.

Desde sus inicios el cine se vio envuelto en una serie de dinámicas muy ligadas a la comunicación. Tras su infancia de barraca y de curiosidad fotográfica, y después de inocentes titubeos con el teatro y la prestidigitación, encontró rápidamente un hueco en la difusión documental y en el espectáculo generalizado, y una vez anclado allí, comenzó un camino progresivo hacia la mayor extensión y clarificación de sus propuestas universales, expulsando hacia sus márgenes sus manifestaciones estéticas y diferenciadoras, y abriendo sus cámaras a la gran transformación ideológica que se produciría con las dos grandes guerras mundiales.

Auguste y Louis Lumière no creían que su invento podía revolucionar la vida del espectáculo y convertirse en la forma mejor adaptada a las necesidades y a las aspiraciones de las multitudes. Para ellos el cinematógrafo era un instrumento de laboratorio que debía permitir al sabio, al investigador, registrar los fenómenos de la naturaleza en movimiento y facilitar observaciones por la proyección, aumentada y repetida a voluntad, de las imágenes. Por esa razón se limitaban a dirigir su objetivo hacia los cuadros que ofrecía la vida cotidiana: <<documentos>>, eso eran sus pequeñas cintas, lo que ellos querían que fuesen ³².

³² Jeanne, Rene y Ford, Charles. *Historia ilustrada del cine*. Vol. I, *El cine mudo*. Madrid, Alianza Editorial, 1994. Pág. 18.

Jesse Lasky cuenta que, cuando en 1916 los Estados Unidos decidieron por fin entrar en guerra, todo el mundo en Hollywood fue presa de un delirio patriótico, que los trasladó sin ninguna dificultad de la ficción cinematográfica a la de la guerra [...] Esta ausencia de palabras no incomodaba, por otro lado, a unas masas que estaban habituadas a la vez al cine mudo y al mutismo de los hombres de Estado, y que, subyugadas por las mímicas de los actores, se desprendían de los dólares en provecho del Empréstito de guerra *como no lo hubieran hecho por ningún político*.³³

En el desarrollo de esa convulsión y movilización sociales, y a pesar de gloriosas excepciones como las del expresionismo y las vanguardias, sus derroteros terminaron por desembocar, de modo muy general y de una forma muy controlada, en las inquietudes artísticas y sociales de los grupos (sobre todo en las de los minoritarios). Consiguientemente, las técnicas de cinematografía realizaban un arrinconamiento en los componentes materiales de los mensajes, y las técnicas tendían así a reforzar y extender entre el público un sentido común general muy acorde con la normalización técnica de la imagen. El cine dejaba rastro, en la casi totalidad de las producciones de imagen, de un montaje que no realizaba demasiadas incursiones en su dimensión estética, dejándose arrastrar por una dinámica social entusiasmada y abrumada por la técnica.

Desde su paralelismo con la radio, hasta la salida del cine sonoro y en color, el cine tal vez no excluyó directamente la innovación (la censura estaba todavía ensayando sus acciones), pero las improvisaciones eran fundamentalmente presentadas en un conjunto que las comprimía hacia las vías de difusión oficial. A pesar de sus manifestaciones más críticas, el cine fue regulado primero por el sonido, incluyendo así un modo de superposición y de anclaje de inestimable eficacia, y después por el color, redondeando definitivamente su función verificacional, ante un coro de voces que bailaban el sordo rumor de una universalidad expandida a los cinco continentes. Curiosamente, en el momento histórico de menor hormigueo de las vanguardias, el medio cinematográfico va a encontrarse con una coincidencia extrema que transformará todo su empuje: la aparición de la TV. La TV terminó por unificar todos los puntos de vista divergentes, en un nuevo ciclo de asimilación de la imagen por parte de la técnica. La televisión asumió la parte menos loable del audiovisual, en una función meramente comunicacional y simplificadora de las ambigüedades vanguardistas, y de las ya presentes en la propia técnica audiovisual. El resultado fue una normalización que afectó, no sólo al propio cine, que tuvo

³³ Virilio, Paul. *El cine de Fern Andra*. Revista Archipiélago Núm. 22. Barcelona, 1995. Pág. 31.

cortado el paso en un nuevo posible momento de autorreflexión, sino a todas las artes contemporáneas, que vieron reducida su capacidad estética a la necesidad de hacerse escuchar todavía más, en un proceso de generalización de lo exhibitivo y divulgativo sin precedentes en la historia. Con la TV el arte deberá ya refugiarse cada vez más en el apoyo de minorías y de técnicas particulares, técnicas que de hecho serán periódicamente asimiladas por los mecanismos generales de difusión, ávidos de materia prima para la controversia.

4.2.1 Antecedentes de la TV.

4.2.1.1 El cine: fotografía y espectáculo.

Las capacidades estéticas del cine no fueron inmediatamente puestas en práctica en la forma artística que evocaban sus homólogas contemporáneas, ni tan siquiera teniendo en cuenta las grandes fisuras que poseía la fotografía. Para bien, o para mal, tendría que pasar más de una década desde su aparición para que este medio comenzara a cobrar el impulso y nivel artístico que, en continuación y contraste con el resto de manifestaciones expresivas, le condujera, aunque lentamente, a entrar en el Olimpo de las artes. Y aun así sólo una minoría de las producciones superaría las propias tendencias del cine a su generalización visual, escabulléndose torpemente de su simple conversión en documento. Salvando las excepciones de *Méliès* y algún que otro aventurero teatral, el cine era una exposición de *vistas espectaculares* que apelaba a un interés bastante testimonial y limitado. Fue precisamente *Méliès* quien *"se dio cuenta que podía exigir a su aparato cosas muy distintas"* y que *"podía sustituir la observación por la fantasía, mostrando a sus contemporáneos lo que no tenían costumbre de ver, haciéndoles creer en la existencia de lo irreal"*³⁴. Esta cuestión, por supuesto, no caló inmediatamente en su momento y sólo pudo recuperarse poco a poco hasta el nacimiento del *Film d'art*, mítico comienzo espectacular que no evitó, a pesar de todo, una fuerte expansión de sus potencialidades técnicas. El cine no formalizó su examen de entrada en la Academia como un nuevo miembro más; desde el comienzo planteó una serie de condiciones y dependencias con las que señalaría fuertemente su relación con el resto de artes. En ese sentido, su primer objetivo como técnica fue siempre distanciarse relativamente de las manifestaciones expresivas del teatro, acentuando

³⁴ Cfr. Jeanne, Rene y Ford, Charles. Op.cit. Pág. 21.

sus potencialidades documentales y aceptando sólo una servidumbre en aquellas cosas que le eran meramente imprescindibles

Si el teatro se basó desde sus orígenes en el mostrar y el decir simultáneamente, el cine nació en cambio como espectáculo óptico pero mudo, aunque esta mudez se atemperó primero por los mensajes orales de un explicador empleado por la sala y más tarde con el intercalado de rótulos escritos que no empezaron a generalizarse hasta aproximadamente 1909.³⁵

El cine, en su desarrollo inicial, mostró ya su gran dependencia de la función denotativa y espectacular de la fotografía, manifestándose, por un lado, como una tendencia a ser simple medio de presentación de imágenes, y por otra, a ser una manifestación en familiaridad y similitud, aunque correctora, del teatro. Si la imagen cinematográfica encontró su primer espacio con Meliés, como fundador, maestro y modelo estilístico del *teatro filmado*, como maestro de su puesta en escena, el cine perseguiría un efecto narrativo concebido como espectáculo popular, regido por una clara vocación hedonista y atendiendo a una diversión del público sin pretensiones intelectuales. De esta manera relajaba las virtualidades teatrales con la influencia de la dimensión fotográfica, alimentando una vertiente sin aristas ni trascendencias, oscilando entre el documento y el espectáculo.

Será Griffith, algún tiempo más tarde, el que sistematizará la división del film en escenas no totalmente equivalentes a actos teatrales, en una segmentación de planos de diferentes escalas y duración; y también será Griffith el que introducirá la posibilidad del primer plano, elemento que, acercando el personaje al espectador, distinguirá al cine totalmente del teatro, al permitir la posibilidad de introducir diferentes puntos de vista ópticos en su propio escenario, y al acercar cualquiera de las zonas difusas del escenario al ojo del espectador. Sólo después de grandes modificaciones y de una consolidación como medio de expresión, el cine podrá comenzar a aplicar técnicas que recuerden y asemejen obras de arte (ejemplos sin discusión son las obras del cine soviético, con la interesante aportación del montaje dialéctico de Serguei M. Eisenstein, entre otros; y las igualmente preciosistas muestras del expresionismo alemán, como el *Nosferatu* de Murnau, que fueron producidas en la segunda década del siglo). El cine, después de un pequeño titubeo, comenzó a nutrirse de influencias y ayudas de las otras artes, mostrando ejemplos de gran belleza y expresividad.

³⁵ Gubern, Roman. Op.cit. *La mirada opulenta*. Pág. 290



Lámina 25. *Viaje a la Luna*. George Méliès (1902).

Lámina 26. Fragmento de la escalera de *El acorazado Potemkin*. Eisenstein.
(1925)



Pero el cine también pudo alcanzar así su propia autonomía y prepotencia, a base de utilizar sus técnicas para expandir una pasión de masas que nunca terminaría de rechazar. Será su condición de espectáculo, heredada de la fotografía como versión suave de lo dramático, el aspecto del que no podrá desembarazarse totalmente, ni tan siquiera en ese primer fogonazo de los montajes de las vanguardias de comienzos de siglo. El cine se inclinó así, más a su vertiente comunicativa que a funcionar en estrecha interacción con el resto de sus formas artísticas contemporáneas. El cine poseía una capacidad inédita de transmisión que ni el mismo teatro ni la misma pintura pudieron imaginar para sí, y que, inevitablemente, terminaría por influir en el resto de las artes; el cine fue incorporando para sí los elementos más positivizables de todas las formas artísticas, sincronizándose con muchas de las vanguardias artísticas que se fueron sucediendo en la primera mitad del siglo, en un intento por asumir sus diversas formas de impacto, y en la necesidad de aplicarles todos los avances técnicos y políticos que se iban sucediendo uno tras otro.

4.2.1.2 El cine sonoro y la expansión del mito cinematográfico.

En relación a la imagen cinematográfica, el cine sonoro no contribuyó, a pesar de todo, a solucionar ese pequeño matiz que instrumentalizaba el cine y que aún hoy puede seguir orientándolo en muchos aspectos. Convertido en un espectáculo audio-icónico, en el periodo de 1927-1929 se extendió el cine al sonoro, un dispositivo que se homologaba al teatro superándolo como espectáculo audiovisual, renovando el cinematógrafo y generando una asistencia a las salas que terminaría por expandirse como una total socialización de masas. El cine sonoro comenzó aportando dos ventajas importantes a la proyección de imágenes: facilitó la continuidad y fluidez narrativas, incluyendo el sonido en off o la simple presencia de un narrador, y amplió los protagonismos del plano por medio de una continuidad sonora, incluyendo los diálogos y el sonido como parte del montaje de escenas. En principio, esas fórmulas introducirían la posibilidad de enriquecer el film, extendiendo más allá de él sus efectos estéticos; pero, siguiendo su propio curso de optimización documental, estas ventajas sólo terminarían siendo para el cine una forma de regularizar la narración y de eliminar sus aristas, ampliando su dimensión comunicativa y espectacular. El gran debate entre cine y arte se dará precisamente al hilo de la discusión entre su dimensión comunicativa y sus capacidades estéticas, y, por ello, la discusión se verá

en este caso acentuada con la inclusión del sonido en la imagen, por su paralelismo con medios de masas como la radio, que habían cobrado mucha importancia en los años inmediatamente anteriores.

Desde diferentes ámbitos, importantes autores van a realizar ya en estas fechas fuertes críticas, no sólo a las formas como el cine emplea sus elementos expresivos, sino a como invierte y utiliza las influencias estéticas de las demás artes, conduciéndolas a la comunicación. Como muestra de ejemplo, y aprovechando el argumento del sonido, vamos a tomar un análisis, hecho por Rudolf Arnheim en los mismos años 30, sobre la influencia social de las aplicaciones de diálogos en la imagen cinematográfica

En la actualidad, por termino medio, los films sonoros procuran combinar escenas pobres pero repletas de diálogo, con ese estilo tradicional y completamente diferente de la abundante acción y silencio [...] Pero ¿es esa contradicción realmente asombrosa, en una época en la que, también en otros aspectos, tantas personas viven una vida de irrealidad y no consiguen alcanzar la genuina naturaleza de seres humanos y sus manifestaciones adecuadas? ³⁶

Según este autor, la superposición mecánica produce irrealidad. Los ojos y los oídos tienen funciones diferentes: los ojos aportan informaciones sobre la forma, el color, las cualidades de superficie, y el movimiento de los objetos en el espacio tridimensional; el oído se interesa en la fuente del sonido, aportando significación. Pero los canales correspondientes no pueden expresar la misma cosa por caminos diferentes porque se producirían interferencias y cada cosa no diría ni tan siquiera la mitad. Según Arnheim, entre imagen y sonido se produce un vínculo que

sólo se puede establecer en un segundo nivel superior, a saber, en el plano de las denominadas cualidades expresivas [...] en el segundo nivel se hace posible artísticamente una combinación de elementos que proceden de diferentes campos sensoriales. ³⁷

Las relaciones entre las distintas facultades van más allá de las simples coincidencias en el tiempo y el espacio; los elementos se adaptan entre sí a fin de crear sólo una unidad de conjunto; la fusión, por el contrario, invalidaría o haría redundante la conexión. El resultado de una conexión armónica representa una obra de forma más compleja, incluyendo la vida humana y sus entornos físicos y mentales; la combinación de diferentes medios -por ejemplo, imagen en movimiento y palabra hablada- no puede justificarse solamente por el simple hecho de que en la experiencia de la vida cotidiana pueda haber elementos visuales y auditivos

³⁶ Arnheim, Rudolf. Op. cit. *El cine como arte*. Pág. 165

³⁷ Arnheim, Rudolf. Ibidem. Pág. 148

estrechamente vinculados, es necesario que haya motivos estéticos para esta combinación: la combinación debe servir para expresar algo que no se podría decir con uno solo de los medios. La dimensión espectacular del cine va a permitir unas conjunciones meramente funcionales o comunicativas de las formas expresivas, unas formas, en último extremo, redundantes; el espectáculo y sus técnicas permitirán hacer, de matices metafóricos, simples sustituciones simbólicas, encadenando las formas expresivas y las actitudes estéticas de manera continua y regulada; la imagen, en ese uso espectacular y suave, más que a una dimensión metafórica, va a quedar ligada a una dimensión simbólica; y todo ello apoyándose en unas técnicas que reutilizan las formas expresivas por medio de una simple composición exhibitiva. El cine va a comenzar un camino que tenderá a absorber las formas de otras artes en una dimensión muy particular, reduciéndolas a redundancia y mito.

Cada discurso simbólico (no metafórico) es un discurso mítico: es una historia contada con imágenes-símbolo...El símbolo es al mito lo que la *parole* es a la *langue*. Un símbolo sin mito es un signo abstracto, así como una metáfora sin discurso figurado: una pura potencialidad. Esto se aprecia muy bien en las transformaciones míticas de las imágenes simbólicas del cine, y de modo particular en las transformaciones de las imágenes-símbolo en los mitos de la publicidad...un símbolo funciona mediante la *sustitución del sentido con una imagen*, poniéndose como un significante y no como un significado...cuanto más se enmascara el discurso fílmico de sus intentos, más simbólica se vuelve la presentación de los objetos, logrando incluso esconder su carácter mítico³⁸.

En ese sentido, no podemos dejar de hacer referencia a la distinción Benjaminiana entre alegoría y símbolo, distinción que puede venir a complementar ese efecto de la imagen técnica en favor de su simple dimensión comunicativa (3.1.2.3).

Con el cine sonoro, por tanto, se renueva la mitología icónica: la imagen del cine es más clara cuando se acompaña por lo categorizado verbalmente, cuanto se ancla su forma visual; el poder del cine es el de catalizar el inconsciente colectivo, haciendo de las imágenes una nueva configuración mitológica. Se da una objetualidad y una nominalización en las que el cierre lingüístico termina por ser claro. Los estudios de la mitología vienen a converger en este punto; el mito hace de lo verbal una imagen, y viceversa, el mito es una imagen mental comunicada. El mito es la imagen de la palabra, el cuerpo o rostro de la palabra que supera la ficción para elevarse a lo universal; un lenguaje que habla de lo conocido y que alumbra lo no conocido. Y por tanto también, a diferencia de la memoria individual, es una memoria colectiva que

³⁸ Grande, Maurizio. *Ocupaciones de la mirada. Aparatos metafóricos y dispositivos simbólicos*. Eutopías, Ediciones Episteme, S.L. Valencia, 1996. Págs. 13-21.

refleja una cohesión social, que surge del ampararse unos individuos en otros para resolver catárticamente las contradicciones sociales. El mundo del mito hace que el recorrido posible-imposible se convierta en una lógica de lo verosímil, buscando estructuras que desafíen al tiempo, frente a las inconsistencias de lo expresivo, onírico o plástico.

4.2.1.3 La técnica electrónica de la imagen.

La televisión nace como transmisión de imágenes a distancia, casi al mismo tiempo que el cine sonoro. Pero lejos de suponer un simple matiz en el desarrollo de la imagen en movimiento, en el corto periodo de 1928 a 1939 se produce una cadena de acontecimientos que confirmarán las virtualidades generalizadoras de la imagen técnica, posibilitando su expansión definitiva y universal, y haciendo que pase a ser convivida y no sólo compartida por cientos de miles de personas simultáneamente. El sueño será ahora la posibilidad de vivir conjuntamente los instantes del directo o de la verdad diferida, acercarse a ese punto de éxtasis convivido por un sólo ojo común y universal, que pliega la exterioridad en una sola voz planetaria. Y si la televisión nace en principio como simple transmisor de imágenes a distancia, como simple mediador y organizador de éstas, como canal, más que como productor de expresiones, su objetivo es aumentar la amplitud de la visión fotográfica, hacerla viajar a todos los rincones³⁹. La televisión se caracterizará, a pesar de todo, por la capacidad de reproducir y retransmitir un orden en todo aquello que sea susceptible de ser captado y transmitido por sus aparatos; cosa, pintura, fotografía, cine etc. serán cuidadosamente clasificados según su orden de generalidad y obviedad universal, eligiendo aquello que sea pertinente para el respeto e ilusión formal de todos los receptores. La TV será un aparato que en el acto de transmisión, y en la forma como transmita, hará un efecto de mediación aritmética, estableciendo un orden no sólo en el montaje de cada documento, sino en el orden de aparición de estos, orden que afectará a la modificación, unión y retardado de todo aquello que pase por su canal.

Las virtualidades de la técnica televisiva no deben ser pasadas por alto sin un detenido espacio de atención; la técnica televisiva supone una emergencia de la imagen en la pantalla como *haz de rayos electrónicos* (y no como superposición de fotogramas) permite hablar ya de nuevos tipos de composición mucho más sofisticados. Es relevante el estudio de sus características como reproducción de

39 Cfr. con Gubern, Roman. Op.cit. *La mirada opulenta*. Pág. 338

imagen en cuanto que la TV podrá acentuar, pulir y suavizar, o también distorsionar y reordenar, los aspectos de cualquier imagen o situación que se le sitúe próxima. En ese sentido, y en relación a las formas de reproducción, la imagen televisiva realiza una transformación de la imagen primaria (cine, realidad, pintura, texto, etc.) descomponiendo sus puntos luminosos en variaciones de intensidad eléctrica; y a continuación, previo envío a distancia, es recompuesta en un aparato receptor, que la reconstruye en la pantalla de forma horizontal, punto a punto y con una forma material relativamente similar al original. La imagen televisiva emerge como un montaje continuo de electricidad catódica, como una reacción química que recibe un impulso permanente, permitiendo una superposición ilimitada en su cadena de electrones, en su cadena de obiedad actualizable. La TV es un chorro de luz permanente, un fuego fatuo que desprende luz continua, una imagen que no sólo llega a todos los rincones, sino que llega desde todos los rincones continuamente; con la TV se puede asistir ya, tranquilamente sentado, al Apocalipsis.

En relación a esta imagen resultante, Roman Gubern manifiesta, por ejemplo, que la imagen electrónica simplifica las formas expresivas, haciéndolas más redundantes todavía⁴⁰. El autor presenta varios aspectos importantes para su justificación:

- a) La TV presenta una disminución de matices expresivos por la pobreza técnica de su imagen.
- b) En su tendencia a la programación en diferido, la televisión selecciona y recompone aquellos fragmentos (de todo tipo) que son más significativos; perdiendo relación con su supuesto continuo y unificando pedazos que originalmente no era componibles.
- c) Por su lugar de visualización, el salón de estar de una casa, lleno de ruido y cortes, lugar no adaptado a una contemplación detenida, la imagen tiende a hacerse fundamentalmente precisa, no puede equivocarse, facilitando la eliminación de matices incómodos.
- d) La imagen televisiva necesita un inexcusable apoyo en la voz, en su dimensión más redundante, para garantizar que con la multiplicación de lo repetido, llegue finalmente el mensaje.
- e) Las dificultades de expresión, la banalidad y efimeridad que la caracterizan, requieren necesariamente que se muestre todavía más como espectáculo, seleccionando sólo sucesos sobresalientes y sensacionales; lo cual supone dejar apartadas al margen aquellas cosas que requieran un esfuerzo de comprensión.

⁴⁰ Cfr. Gubern, Roman. *Ibidem*. Pág. 338 y siguientes.

Esta dimensión técnica de la imagen viene frontalmente enlazada con el resto de sus influencias históricas, ya sean del cine, la fotografía o las manifestaciones artísticas clásicas, recordándonos sus formas de condensar la exterioridad, pero también apoyadas fuertemente a esa otra temática que podríamos llamar *de programación*, realizando un conjunto muy particular de elementos que se extiende a una colectividad cada vez más general. La técnica electrónica de TV ha cristalizado las técnicas y las formas expresivas, reconduciéndolas por vías que han revolucionado el mundo de la imagen, ampliándose más allá de lo imaginable. Sobre ellas volveremos sucesivamente a lo largo del texto.

4.2.2 La imagen televisiva y su generalización.

4.2.2.1 La banalidad y el espectáculo de la imagen

En lo que se refiere a la redundancia de la imagen visual, se puede prolongar esa idea, que ya venimos apuntando, sobre la tendencia de la imagen a la simple constatación positiva, o al sobreañadido lingüístico. En el caso de la TV, según hemos expresado, la imagen es más simplificada y general que en otros medios, siendo, por ello, más superficial. Para elevarse a expresión, la TV sólo puede pasar, en buena medida, por la corteza de la redundancia; como si viniera añadida a ella una imposibilidad de matices. La imagen televisiva acaricia el mito, persuade a aceptar la existencia y el ser así de lo que proponemos, dando un privilegio a la mirada; la imagen televisiva admite, agita, y sirve;

El ojo permitía ver las marcas, pero la voz no las leía; el ojo letrado se hizo ciego a las marcas y sincronizó la voz de los grafemas, sometió el cuerpo entero a la letra. El ojo de la aldea global se alimenta de imágenes visuales, gráficas y acústicas. Pero no hay emancipación del ojo. Las imágenes están poseídas por una voz que pretende alojar en ella lo que vemos, pero que por ello mismo y a la vez, lo expulsa; no deja ver lo que muestra, ya que aparece desde el principio colonizado por la voz...se trata de marcas evanescentes que no dejan huella ⁴¹

Cualquier manifestación óptica o presentación metafórica, ya sea de forma visual o por añadido de otros elementos -como la palabra o el sonido-, se puede convertir en una simple sustitución metonímica o simbólica, incluso en casos extremos de ambigüedad. Las sugerencias son convertidas por los gritos de la redundancia, y las sugerencias de la imagen se subordinan o reordenan igualmente en la cadena de lo ya dicho, hechas símbolo estandarizado.

⁴¹ Pardo, José Luis. *La banalidad*. Anagrama, Barcelona, 1989. Págs. 24-25

Lámina 27. Transmisión televisiva de un film.



Lo complejo deja su paso a lo simple, aunque sea lejano o ambiguo, presente o pasado. En este proceso la TV realiza una de las mayores uniformizaciones posibles de la imagen, haciendo un símbolo con la simple compresión de la actualidad; una actualidad no reducida a una esencia concentrada, ni a un documento que expresa positivamente lo que ha pasado, sino a la continua y permanente presencia de un presente redondeado, a una neurastenia eléctrica que hace emerger sucesivamente un instante universal que consensuar.

Cada noticia emitida por los medios proporciona dos informaciones: que ha pasado tal cosa, y que no es normal que tales cosas pasen. Puede ser que la primera información sea desmentida y descalificada por hechos posteriores. La segunda información quedará siempre intacta.⁴²

Incluso lo paradójico muestra ser tan sólo una incompatibilidad finalmente reducible, sólo se necesita tiempo y capacidad de alcance, capacidad de disparo artillero. La TV siempre vence, siempre pone la última imagen, haciendo permanecer al final lo normalizado, lo espectacularizado, dejando transcurrir el ruido de los sucesos para decir que sigue ahí el silencio. Así, lo de menos es lo que dicen los medios; las imágenes ya no pretenden ser pruebas de la existencia de nada, sólo pretenden introducirnos en una situación fáctica. La redundancia aprovecha sus contradicciones o afirmaciones para dejar todavía más afirmada su figura. La imagen televisiva puede acercarnos a cualquier rincón del mundo de una forma totalmente definida, haciendo luz en lo escondido; la televisión puede incluso anticiparse al pensamiento y expectativas del receptor, todo puede ser relacionado, todo puede ser hecho equivalencia, sin ningún problema. La televisión libera al ser humano de la tiranía de las limitaciones visuales de los sentidos, lo eleva, desarrollando sus capacidades y excesos, dando vida para él a un monstruo-héroe, como colofón de cualquiera de sus oscuridades posibles. La imagen es ya una puerta a lo iluminado, un acceso a lo imposible, a lo imaginario como símbolo; es una apoteosis del instante, una estrategia de fascinación que conquista la atención desde la frialdad y el distanciamiento

La televisión conspira con la imaginación para traspasar los límites que impone el mundo físico, al proporcionarnos imágenes imposibles para nuestra percepción como la sobrecogedora vista de la tierra desde el espacio⁴³

La coartada del directo mantiene conectado el ojo a la pantalla, pero el ojo que ve se ve reconducido a una palabra remota y eternamente reconocida. La televisión se

⁴² Pardo, José Luis. *Ibidem*. Pág. 141

⁴³ Pérez Jiménez, Juan Carlos. *La imagen múltiple*. Julio Ollero Editor. Madrid 1995. Pág. 20

constituye como un lugar donde converge el deseo de un espectador estadístico, un lugar especular que se autodesigna como discurso de nadie y de todos, por encima de las particularidades del propio espectador. *La imagen es sólo un huésped sin derechos que sobrevive cegando al ojo que la mira*, volviéndole incapaz de verla, haciendo disfraz de su maquillaje, pasando de desvirtuar su rostro a disimular un cuerpo que ya no reconoce.

La realidad encuentra vetado su acceso a la pantalla salvo que adopte la forma travestida del espectáculo ⁴⁴

Para aparecer en los medios hay que alcanzar el umbral de exhibicionalidad; a la des-sustancialización sucede una hiper-sustancialización representada por el maquillaje ⁴⁵

4.3 COMUNICACIÓN E IMAGEN.

Tecnología, poder y saber se enlazan de forma siempre diversa. En torno al control y a la normalización, los recursos técnicos y las estrategias del conocimiento adquieren diferentes protagonismos, resolviéndose en formas coordinadas, o presentando dependencias muy claras de los procesos de organización política y social. A su vez, arrastrado el poder por los procesos de la técnica y del conocimiento, su cuerpo se transforma en nuevas conjunciones, ayudando a dirigirse en otra dirección a todo el conjunto.

En el período que estamos estudiando se consolida una expansión cultural que no tiene reparos ya en aproximarse a todo tipo de fenómenos y formas hábiles de conocimiento; frente a un pasado que se empeñaba en verticalizar todo el conjunto, el saber se vuelve positivo y abierto, para reorganizarse en nuevas formas de evidencia. Las diferentes técnicas incorporan elementos chocantes para el concepto, pero que pueden ser sucesivamente enfocados, encuadrados y ordenados, a fin de resaltar su carácter más verosímil. Esta expansión encuentra su base en una suavización de las formas más divergentes o irregulares del conocimiento, en una integración que funciona, ulteriormente, gracias a la organización práctica de todo un conjunto de saberes (una integración que, como veremos más adelante, tendrá sus antecedentes en algunas de las prácticas de la pedagogía ilustrada).

⁴⁴ Zunzunegui, Santos. Op. cit. Pág. 202

⁴⁵ Pardo, José Luis. Op. Cit. Pág. 35

Por eso, en ese contexto en que la comunicación y la colaboración cultural alcanzan un apogeo culminante, la tecnología audiovisual se convertirá en ese apoyo ideal para la transformación del saber; un saber que podrá incluir ya en su seno una gran variabilidad de formas y procedimientos, y que encontrará en la comunicación técnica un nuevo valor central de control, un mecanismo de regulación y normalización constante para los mensajes culturales. Sucesivamente, el saber "comunicado" pasará a ser un vector prioritario en el poder, elevando el rango de lo tecnológico y de lo estético a materia prima de normalización.

Y si, a pesar de todo, este proceso de estetización dista mucho de ser fácil, mostrando la gran distancia entre lo científico y lo profano, debe sin embargo establecer un nuevo mapa de relaciones para el saber, frente a una mera transmisión o recepción de conocimientos. En este mapa de relaciones será donde la imagen técnica vendrá a aparecer como la herramienta más sofisticada de control, preparándose para su explotación como uno de los grandes eventos comunicativos universales, y dando coherencia a un conjunto difícilmente articulable. La imagen unificará aquellos territorios de dudosa y espesa transparencia para el saber comunicativo, rellenando las necesidades de una palabra cada vez más multicultural y extensiva, y haciendo plástica una transición del saber culto al popular. Será, además, en el propio interior de la imagen técnica donde podremos ver cómo se pasa de una verdad revelada a una simulación de efectos ópticos equilibrados, a una pregnancia contagiosa; y cómo, a diferencia de otras épocas, la imagen no aparecerá ya como alteridad evacuada, sino como materialidad sucesivamente reconstruida y orientada, mostrándonos una cáscara que caracterizará con orgullo gran parte de las manifestaciones expresivas de nuestro siglo. Estamos en un poder-saber que encuentra en la imagen técnica una de sus mejores coartadas históricas, un saber que alcanza en esa imagen una forma rápida y fácil de condensar todo un conjunto de devenires. De la imagen testimonio al nacimiento de la TV, poco a poco, la imagen irá recorriendo etapas que la definirán sucesivamente como estandarte de una nueva verdad, arrastrando con reorganizaciones ese interés ilustrado por extender el conocimiento a los cuatro continentes.

Pero con ello la vida de la imagen y del saber no quedan tampoco definitivamente asentadas; el protagonismo de la imagen técnica nos aproximará irremisiblemente al momento de emergencia del audiovisual contemporáneo, un momento donde estallan, en formas de multiplicación artificiales, las líneas confiadas

del optimismo tecnócrata y las curvas tensas del sueño de vanguardia, presentándonos las fisuras de un saber que se resiente tras conseguir un alcance planetario. La culminación de la imagen técnica nos presenta un momento de duda y de crisis inminentes para un mapa de relaciones finalmente corto, ligado a una exterioridad neutralizada. La imagen técnica va a mostrar en último extremo una nueva crisis en el poder-saber, la marca de unos límites cada vez más definidos en sus potencias y bondades, y el poso repetido de un saber que se enlaza sucesivamente con la norma, unido íntimamente a sus devenires históricos. La crisis de la imagen técnica nos obligará a reconstruir una nueva transición en el poder-saber, una continuación en las formas de enlace culturales, y unas nuevas relaciones de articulación entre tecnología, saber y poder; la explosión de la imagen técnica revolucionará las formas tradicionales del saber moderno, presentándonos un poder que anticipa otra vez nuevas relaciones, y nuevos pliegues, en las placas tectónicas del saber (capítulo 5).

4.3.1 El saber y la comunicación generalizada

4.3.1.1 *El saber del poder.*

Detrás de las ideas o de las simples formas visuales, detrás de la escritura y, por supuesto, de la tecnología, hay siempre algo más que simple naturalidad o devenir; pero también, en su recorrido diferenciador, las formas significativas nos muestran algo más que un simple ordenamiento de saberes, algo más que un ejercicio práctico de la razón. La tendencia a estabilizar el juego de las palabras y de los significantes se multiplica de formas muy diversas, formas en que el lenguaje puede venir a normalizarse desde afuera, como cosa, pero que también pueden tender a quedarse enquistadas en su propio proceso de desvelamiento, y que, por tanto, admiten una lógica razonada y consensuable. El juego de fuerzas se condensa de formas muy variadas, y por eso, en esa clave de condensación común caracterizada por un repetido “predominio del orden”, es donde podremos encontrar el nexo de las diversas manifestaciones del saber, acercándonos a sus relaciones con la exterioridad y también a sus diversas articulaciones históricas. Será ese *predominio del orden* el que nos permitirá acercarnos a la específica concreción del *poder como saber*, a un poder emergente que se desplaza ya hacia otras épocas, y que deja, a pesar de todo, rastros de un mecanismo que hace siempre tortuosa la búsqueda de

un *detrás* de los signos, presentando como momentáneos los simples deseos de auto-superación de sus formas condensadas.

"Relaciones de poder", "relaciones de comunicación", "capacidades objetivas" no deben, pues, ser confundidas. Lo cual no quiere decir que se trate de tres ámbitos separados y que tengamos, por un lado, el ámbito de las cosas, de la técnica finalizada, del trabajo y de la transformación de lo real; por el otro el de los signos, la comunicación, la reciprocidad y la fabricación de significado; por último, el de la dominación de los medios de coacción, de desigualdad y de acción de los hombres sobre los hombres. Se trata de tres tipos de relaciones que de hecho, están siempre imbricadas las unas en las otras, dándose un apoyo recíproco y sirviéndose mutuamente como medio.⁴⁶

detrás del conocimiento, en su raíz, Nietzsche no coloca una especie de afección, impulso o pasión que nos haría gustar del objeto a conocer, sino, por el contrario, impulsos que nos colocan en posición de odio, desprecio o temor delante de cosas que son amenazadoras, presuntuosas [...] es porque están en estado de guerra, en una estabilización momentánea de ese estado de guerra, que llegan a una especie de estado, de corte, en que finalmente el conocimiento aparecerá como "*la centella que brota del choque entre dos espadas*"⁴⁷

Siguiendo a Foucault, y situándonos en el posible punto de emergencia de un saber comunicativo originario (en los preliminares de un orden ilustrado que se ha ido desplazando claramente hacia el saber), es posible que prácticas como la gramática general, la tecnología de la imprenta, y hasta la misma filosofía, vinieran a reflejar un poder que desde hacía tiempo se había comenzado a desplazar hacia el conocimiento, como una verdad objetivable y consensuable socialmente, y donde las relaciones de producción y significación se entrelazaran ya de forma funcional y no vertical con el saber. Foucault va a estudiar la lógica no sólo de lo silenciado por la represión estructural sino también de lo producido por los discursos institucionalizados, encontrando precisamente en el interior de éstos el germen de nuevos procedimientos de restricción, exclusión y control; y la práctica de un dominio que privilegia ciertos aspectos situándolos ya en relación a todo un conjunto abierto de saberes. El saber se ampliará en un diferencial productivo con lo silenciado, en un predominio ilustrador sobre lo dicho, y por ello emanará de un asentamiento sobre esa tensión de fuerzas que sólo vencida como significante controlado puede sujetarse; una tensión de fuerzas que no responde ya a una imposición irracional, sino a un control del saber.

La sociedad controla, selecciona y redistribuye la producción discursiva, con la finalidad de conjurar el azar que pesa en toda su estructura; y con ello excluye

⁴⁶ Foucault, Michel. "*Como se ejerce el poder*". Revista Saber, Num. 3 (Mayo-Junio 1985). Pág. 19.

⁴⁷ Foucault, Michel. *La verdad y las formas jurídicas*. Gedisa, México, 1984. Pág. 169.

aquello que puede poner en peligro su propio orden, reestructurándose, si es necesario, al mismo tiempo que reestructura todo. El poder no deja de modificar todo el conjunto en una dinámica en la que están sometidos todos los elementos. En su límite, en el margen, es donde el poder convierte una violencia o una potencia en algo concretizado, en espacio o estructura, en formas diversas de plasmación. Y así, este circuito en que el saber es atravesado por la producción de poder, estableciendo orden y norma, poseerá, una vez consolidada la comunicación, una vertiente abierta al conocimiento; construyendo así una guerra de tratados que encontrará su fijación y enlace no sólo en los cuerpos objetivizados, sino en sus propias variables, en una organización y orientación de ellas a un consenso cada vez más universal. El poder coleccionará los relieves de todo aquello que suponga una distancia amenazante, sellando su orden racional con la potencia científica. El discurso puede ser ya restablecido positivamente, fijando los objetos imposibles, antes inconexos, en la realidad circundante de la tecnología, en redes sociales de adhesión, en una estructura articulada y pegajosa que dificultará, a pesar de todo, la reflexividad y el encuentro de discursos.

Así, este momento del saber comunicativo termina por plegarse siempre antes de ofrecer una complementariedad de discursos, antes de ofrecer un encuentro entre los *hablantes-culturas*, dirigiéndose hacia un tráfico de saberes recorrido por el poder, a un consenso contractual que estrangula verosímilmente la complementariedad y la diversidad.

Los modos de ejercicio del poder no son primariamente la represión o la ideología, estas son sólo las formas extremas y externas en que aparece. Hay que verlo también como producción de verdad y constitución de lo real, como algo que penetra en toda la red de la sociedad... El poder no tiene localización puntual en el Estado, es un efecto del conjunto, lo que significa que son falsas las estrategias contra el poder en que han caído los partidos de izquierda, planteando la toma del Estado como toma del poder o, a su reverso, intentando un Contra-Estado como forma de ejercicio del poder.⁴⁸

Lo que hace que el poder agarre, que se le acepte, es simplemente que no pesa solamente como una fuerza que dice no, sino que de hecho atraviesa, produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos; es preciso considerarlo como una red productiva que atraviesa todo el cuerpo social más que como una instancia negativa que tiene como función reprimir.⁴⁹

El saber extensivo se presenta como una variante en los procesos de normalización del poder, como una forma de extender el conocimiento a las áreas

⁴⁸ Morey, M. *Lectura de Foucault*, Editorial Taurus, Madrid, 1983. Págs. 256-258.

⁴⁹ Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Ediciones de la Piqueta. Madrid 1992. Pág. 182

más necesitadas de orden, estableciendo nuevas fronteras y nuevos habitantes para el saber. Pero la importancia de un proceso como éste, que tiene su genealogía en las etapas más optimistas de la ilustración, no es sólo su emergencia como instrumento renovado, o su figura culminante en la historia del control, sino su reflejo como pieza de un espacio histórico aumentable, como detalle de un espacio que trasciende los propios límites de su trayectoria para construir un tiempo por-venir, un tiempo que parece seguir sugiriéndonos nuevos trabajos del poder. La riqueza del poder-saber es la posibilidad de realizar múltiples combinaciones de poder, pero también la posibilidad de convocar más opciones de saber, implicadas en su juego de tensiones.

4.3.1.2 *Terapéutica y transparencia comunicacionales en la Modernidad.*

Tendríamos, por tanto, un inicial pliegue del poder que nos conduce directamente a un espacio comunicativo. Para justificar históricamente ese recorte, que implica el paso de un poder-represivo a un poder-ilustrado, y que tiene unas líneas de continuidad con un saber generalizado y extendido socialmente, hemos querido retrotraernos momentáneamente a los esquemas comunicativos y pedagógicos de la Ilustración; estos nos pueden servir para establecer un pequeño boceto de transición entre las simples técnicas imperativas y lo que será el inicio de un apogeo en la comunicación mediada.

Pues bien, dentro de la pedagogía ilustrada el intercambio comunicativo se va a manifestar ya como una transparencia objetiva de experiencias, una transparencia cada vez más progresiva en que la imagen y la palabra serán convertidas en moneda común del saber, con el objetivo de reproducir y transmitir verdades públicas o universales, intercambiables, en un afán de espacializar toda una sociedad. En la modernidad hay una legalidad escrita y objetivable, una verdad que se va recogiendo con neutralidad, según un criterio correcto para una razón humana general; una legalidad que pretende presentar unas verdades diferenciadas y orientar hacia ellas, una verdad que se desplaza hacia la razón. El saber debe orientar a la verdad, y la práctica de la enseñanza y del intercambio simbólico van a venir escudadas por una ciencia normativa y bajo una dependencia de discursos científicos objetivos. En ese sentido, y volviendo a Foucault, una de las tesis fundamentales de *Vigilar y Castigar* fue la necesidad de que el ejercicio de la práctica pedagógico-penal, en su intención de transformarse desde la imposición de una verdad revelada hacia la

universalización de una verdad científica, se enlazara cada vez más con unas disciplinas (ciencias humanas, pedagogía), y unas instituciones (la cárcel, el psiquiátrico, la fábrica, la escuela), para crear dispositivos de optimización y organización del poder-saber, dispositivos que en último extremo consolidaran la participación del público, expandiendo un saber ilustrado y la nueva medida de un orden universalmente integrador.

El castigo ha pasado de un arte de las sensaciones insoportables a una economía de los derechos suspendidos. Y si le es preciso todavía a la justicia manipular y llegar al cuerpo de los justiciables será de lejos, limpiamente, según unas reglas austeras, y tendiendo a un objetivo mucho más elevado. Como efecto de esta nueva circunspección, un ejército entero de técnicos ha venido a relevar al verdugo, anatomista inmediato del sufrimiento: los vigilantes, los médicos, los capellanes, los psiquiatras, los psicólogos, los educadores.⁵⁰

Parece mostrarse en la modernidad un proceso que legitima el quehacer científico con perfecta universalidad, como necesidad de constituir una verdad legal y de hacerla objetiva. Por eso es indisociable de la modernidad también un cierto uso comunicativo, que va a situar desde el inicio en una posición clave a la difusión de las ideas, actividad que posibilitará la permanencia de aquellas cosas que se pueden decir y no decir, pero que reforzará las cosas clasificables haciéndolas reconocibles para todos. Por ello, la comunicación ilustrada extenderá convenientemente su distribución a la periferia de sus instituciones, desde la escuela a la casa, ampliando su abanico de posibilidades. La difusión del saber va a ampliar sus espacios, haciendo que el método para convertir los cuerpos deba poder distribuir también, como diferencias, la totalidad posible de espacios que sean susceptibles de integrarse en el conjunto.

La comunicación moderna nace con esa herencia de la pedagogía, como espacio propio de normalización y saber, como prótesis de la escuela; y en ese sentido no está lejana de los métodos tradicionales de educación, ni tan siquiera de sus herramientas prototípicas: los libros. Manuel Vázquez Montalbán nos presenta cómo la evolución de los panfletos y de las revistas colaboró a una uniformidad de las prácticas derivadas de la imprenta, incluso más allá del libro, en un campo común y fragmentado socialmente. Y aunque en principio estas publicaciones pudieron suponer una amenaza para la hegemonía de las academias, poco a poco todos los niveles fueron cubriéndose y homogeneizándose, encargándose la prensa, sobre todo, de las clases menos favorecidas. Era explicable todo el afán de las clases

⁵⁰ Foucault, M. *Vigilar y Castigar*, Siglo XXI, Madrid, 1992. Págs. 18-19

poderosas, no sólo por la atracción de los maestros y el control del aparato educacional, sino por el control, asimismo, de la propiedad de las editoriales y su despliegue propagandístico, una necesidad imperiosa de neutralización de toda la información y de toda la literatura impresa que pudiera ser conflictiva con la verdad establecida; y no para destruirla, sino para adecuarla a sus necesidades objetivas. Lejos de ser una oposición irresoluble, el ejercicio comunicacional se convirtió en una completa complementación de los materiales impresos, constituyendo la verdadera y propia expansión de la imprenta, frente a las actitudes ya limitadas de las estructuras pedagógicas del libro. La generalización del poder-saber fue en gran parte estructurada y ampliada por esa extensión de la comunicación y del saber, que de la propia mano de la burguesía terminó por estrechar lazos muy estrechos con las antiguas manifestaciones de la imprenta y de las imágenes religiosas, enriquecidas ahora por la participación de las masas

la imprenta no cumplió un papel como instrumento de difusión cultural y de conformidad de opinión hasta que la burguesía estuvo en el poder, en mayor o menor grado. Y ese poder culturizador, concienciador de las masas, democratizador de las relaciones e interpersonales, no cumplió porque "quiso" o porque satisfizo "el deseo" de emancipación humanista de las masas. Cuando la burguesía necesitó legitimar su poder en la opinión pública estimuló la imprenta y la información impresa, cuando el industrialismo necesitó mano de obra especializada, técnicos, teóricos, fomentó la difusión cultural, la escolaridad plena y cualquier tipo de participación cultural basado en el utillaje de imprimir ⁵¹

Con la imprenta, la verdad pudo ser orientada y difundida, intercediendo incluso en los problemas de la ciencia y los gobiernos, atribuyéndose el derecho para legitimar la elección de los gobernantes, o para decidir lo que convenía o no a la sociedad. La verdad, apoyada en la información y la educación, se había transformado en una necesidad de transparencia comunicativa, sustituyendo su papel de mera guardiana del saber. Un fenómeno que no pudo realizarse de otro modo que sobre una mutación importante del mundo antiguo: en él se establecía una clara distinción entre lo público y lo privado, entre lo terrenal y divino, y la ilustración giró sobre ello tendiendo a anular la separación entre ambos, haciendo que fueran transparentes tanto los conocimientos como la circulación de intereses generales, su poder-saber. De esta manera se ampliaban las bases de la difusión de las ideas, no ya a una recepción privada de las verdades, sino a una participación y extensión de lo privado hacia su convergencia en lo público; forma evidente en que los saberes parciales paguen ya un peaje por fundirse en la universalización. La hipótesis de la

⁵¹ Vázquez Montalbán, Manuel. *Historia y Comunicación social*. Alianza editorial, Madrid, 1985. Pág. 72.

transparencia es afirmada así, como característica evolutiva de la modernidad, como ideal de universalidad que implica a todos los actores en un sólo proceso de auto-exposición y colaboración.

El ideal de la perfecta transparencia cognoscitiva, una suerte de transformación de la sociedad en un sujeto de tipo científico -que se comporta de modo semejante al hombre de ciencia en el laboratorio- sin prejuicios, o siendo capaz de prescindir de ellos, a favor de una medición objetiva de los hechos.⁵² La idea de una historia mundial, desde esta perspectiva, se revela como lo que de hecho ha sido siempre: la reducción del curso de los acontecimientos humanos a una perspectiva unitaria, que, así mismo, se da siempre también en función de algún dominio.⁵³

La verdad ha pasado a quedar prendida, por un lado, en un proceso metodológico de conocimiento y constitución de la realidad, y por otro, ligada a un proceso de difusión y participación objetiva, legitimado por la razón universal. El panóptico, espacio de transparencia y de visibilidad permanente en que la vigilancia automatiza el poder, hará que la sociedad reproduzca intrínsecamente las coacciones y las verdades. El panóptico reflejará una escalada de comunicación en la que, cuantos más observadores posibles haya, más optimización será producida. Y la prensa, y por tanto, las nuevas técnicas de comunicación, pasarán a convertirse en el órgano fundamental de organización de ese panóptico, extendiendo hasta las formas académicas del saber los propios espacios de conocimiento popular y sectorial; y asumiendo técnicas, que podían ser vetadas anteriormente por falaces y superficiales, a base de reintegrarlas en el conjunto de una universalidad de conocimiento.

4.3.1.3 *Lo funcional como comunicación positiva del saber.*

Hasta lo aquí señalado, parece mostrarse un poder pedagógico que distribuye verdades extendiéndose en el espacio, complementándose con la prensa, pero que se asienta en las viejas instituciones del saber. El paso muestra todavía muchas fisuras entre lo profano y lo científico, y una relativa velocidad comunicativa que hace pesada la propia transparencia social. Llegado un cierto grado de madurez en el mecanismo, la comunicación no parecerá señalar ya tan sólo una mayor circulación de verdades; se producirá un cambio material en el proceso comunicativo, rompiendo los restos de verticalidad que pesaban en todo el conjunto. La comunicación, en la correspondiente articulación de su tejido más íntimo, y apoyada por técnicas de

⁵² Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente*. Paidós, Barcelona, 1990. Pág. 100.

⁵³ Vattimo, Gianni. *Ibidem*. Pág. 104.

composición expresiva más evolucionadas, puede tener una mayor autonomía e importancia; ella y su tecnología no están ontológicamente atadas a una transmisión de verdades, extraídas en otro lugar. En el planteamiento ilustrado queda todavía un tramo hasta que la comunicación adquiera una verdadera capacidad de transformación del saber, hasta que ella misma se convierta en un brazo no sólo ejecutor, sino optimizador de todo el conjunto, en un verdadero instrumento científico. Ese tramo encontrará en la imagen, capitaneada por la fotografía de prensa, el arranque de un estadio comunicativo colmado ya de formas eficaces y veloces, formas que sabrán dar cuerpo a las inquietudes y variantes sociales dentro de un conjunto más ordenado y compacto.

A comienzos de siglo la burguesía disponía de un potencial represivo y disuasorio como clase hegemónica alguna ha dispuesto a lo largo de la historia. Los aparatos represivos, respaldados por la ley [...] los aparatos ideologizantes [...] La educación del proletariado. Pero la prensa se erguía como un aparato complementario que aportaba un conocimiento de la realidad estable y mutable de los hombres y las cosas, aparato que ya he descrito como conectado directamente con la razón misma de un estado de clase ⁵⁴. La opinión de las masas es ya determinante en la gimnasia política de la democracia formal burguesa, pero aún se carece de instrumentos auténticamente capaces de uniformizar al receptor, de eliminar en lo posible la variedad insolidaria de las respuestas. Estudiar la posibilidad de lograr esa receptibilidad uniforme, ese feed-back dócil, llevaría más tarde al frenético deseo de monopolizar medios como la radio y la TV. ⁵⁵

La correspondiente aplicación de la fotografía, y su inclusión en las técnicas de prensa, activó, a finales del siglo XIX, una nueva comunicación, introduciendo un giro radical para las posibilidades de participación social en el saber. Con la fotografía, y después con el cine, se irá extendiendo definitivamente ese saber-poder orientador y regulador que incluirá formas cada vez más sofisticadas y socializadas, un saber corrector que encontrará en la imagen el instrumento más privilegiado de transmisión. El saber de la comunicación terminará siendo algo más que el poder de controlar y distribuir la verdad, adquiriendo el papel de enlace en la articulación de todo el conjunto de conocimientos universales. Una imagen positiva, un lenguaje convencional, y unas estructuras sociales consensuadas, que nos introducirán a las puertas de un mundo que tiende a la cohesión universal, a una cohesión que culminará fuertemente en la primera mitad del siglo XX: con el nacimiento de la imagen técnica *el poder-saber facilitará el desarrollo de un mundo positivo que se ira*

⁵⁴ Vázquez Montalbán, Manuel. Op.cit. Págs. 185-186

⁵⁵ Vázquez Montalbán, Manuel. Ibídem. Pág. 197

adecuando a la mirada de todos; un mundo, no obstante, que continuará mostrando grandes resistencias a la simple generalización de sus saberes, a la generalización de sus íntimos anhelos y a la simplificación de sus experiencias mas personales e intergrupales. (4.4. Resistencia del trazo a la mecanización de la imagen).

Los puntos cardinales de organización de la comunicación social serán ya, en la primera mitad de siglo: por un lado, una progresión y regulación del saber según aspectos sociales, políticos y comerciales; y, por otro, una configuración y potenciación de los medios de comunicación como elementos constructores de una conciencia social dinámica; conciencia que encontrará, por supuesto, su herramienta ideal en la TV. Con el nacimiento de ésta los medios van a tender a hacer un discurso cada vez más fluido: no construirán sólo una información adoctrinadora, sino también un dispositivo de integración cultural, de diversión y de evasión; una forma lúdica de debate entre las ideas y el reforzamiento antropológico de las costumbres. La sujeción del poder puede encontrar en lo convencional, en las resistencias de lo social, un anclaje totalmente articulado, gracias a la reconstrucción constante del saber comunicativo y de sus técnicas participativas. Y el exhibicionismo del arte y las irregularidades marginales del sistema, pueden encontrar igualmente su anclaje en la posibilidad de hacerse, a su vez, símbolo o mito; y entonces la misma estética o las deformidades de los márgenes se podrán terminar enlazando con el saber, y con el poder, como una reestructuración modernista de las siempre envejecidas manifestaciones anteriores. Lo *otro* puede colaborar también a la cristalización, en su afán de responder a la otra cara del sentido, renunciando a ese suspenso de la prestidigitación y de las creencias mundanas, y transportando su inverso mitológico a un lugar reconocido de nuevo por el público

lo que la ideología expresionista añade es la idea, precisamente, de un más allá de la representación. Si la imagen empieza allí donde acaba la vulgar función representativa, no tiene interés, ni siquiera existencia, sino en relación con ese más allá. El rechazo expresionista de la imitación no es pues una negatividad, sino por el contrario un deseo positivo de llegar más lejos, de permitir a la imagen alcanzar la representación de lo invisible, de lo inefable, de lo trascendente ⁵⁶.

Las dimensiones de significado se van a crear en una emergencia de aspectos materiales y de convenciones grupales, en un intercambio cada vez más flexible de saberes. La imagen reducirá los complejos circuitos del saber universal, facilitando su llegada a los puntos más alejados de la palabra.

⁵⁶ Aumont, Jacques. Op.cit. *La imagen*. Pág. 313

4.3.2 La imagen en la comunicación.

4.3.2.1 La imagen como recurso de transparencia comunicativa.

Una de las formas más claras de transmitir transparencia social es utilizar aquella forma expresiva que permite mayor cristalización: la imagen, como subsidiaria de la visión. Información será el término clave que dará un vestido adecuado a la imagen, lejos de otras consideraciones estéticas que no son demasiado compatibles con la transparencia; la información, como concepto surgido en la época postmedieval, vinculado al nacimiento de la imprenta y al afianzamiento epistémico de lo visual, pero sólo perfectamente consolidado con la emergencia de la fotografía, introducirá un orden en la transmisión de señales o datos, poniéndolos al descubierto, racionalizando el sistema y estructurando el caos por medio de la perfecta corporeidad de la imagen. La comunidad de conocimiento quedará enlazada por esa corporeidad terapéutica de lo icónico, alimentando la transparencia de todo el sistema. La imagen será poco a poco una forma de introducir un criterio de validez positiva en las proposiciones: la constatación, el hacerse físico lo discursivo, el mostrarse o demostrarse fundamental de una verdad positiva; una idea que se desarrollará fuertemente desde comienzos del siglo XIX, y que cobrará su importancia más extrema en la primera mitad del XX.

La imagen se introduce como una pieza clave en el mecanismo comunicacional y las facilidades que da al receptor de mensajes modifican incluso los códigos de los mensajes escritos. Los titulares deben verse más que leerse, rezaba una norma de la prensa norteamericana de fin de siglo. La propia escritura descriptiva prescinde progresivamente de lenguaje conceptual y busca un nuevo código basado en la visualización de hechos y conceptos ⁵⁷.

Del uso de un tipo de imagen pesada, en plena continuidad con los iconos medievales y pinturas renacentistas, y de una palabra estrictamente normada por las rígidas tiradas de la imprenta, se da el paso a la imagen de la fotografía naciente, y con un pequeño salto nos situaremos ya en el lenguaje de la TV. El lenguaje televisivo sugiere ya no tanto una percepción como la asimilación a una experiencia vivida; papel similar al desempeñado por el cine, que desde su nacimiento hasta su consolidación industrial, radicó su omnipotencia en la capacidad de transmitir códigos de conducta a través del lenguaje de la imagen, un saber mucho más cercano. La imagen se convierte en un elemento constatativo y en el dispositivo que solidifica las

⁵⁷ Vázquez Montalbán, Manuel. Op.cit. Págs.176-177

necesarias demostraciones icónico-discursivas del sistema, en el ejemplo específico de las suavizaciones de un poder-saber universalizado.

La imagen se presentará, pues, como pieza clave en la sincronía comunicativa de los medios; cristalizará los datos, descompondrá y empaquetará convencionalmente la información, hará *visión* del *logos*; la realidad se hará más creíble incluso en el sueño informativo de la transmisión en directo. La imagen técnica va a ser el punto extremo en el que el saber va a construir su anclaje más perfecto, señalando el comienzo de un despliegue espectacular en la transparencia y las terapéuticas comunicacionales. Persuadir y convencer son dos objetivos que la imagen quiere cumplir; pero es la persuasión la que obtiene en general una respuesta más espontánea, más rápida y más amplia que el propio intento de convencer; convencer es una sedimentación que sólo después de mucho trabajo puede esquematizarse, y que nunca se consigue del todo; tal vez por eso la imagen tenga más virtualidad como persuasión, como enlace y transmisión, como información. Con la técnica la imagen se ha hecho ya símbolo, dejando de nuevo atrás todas sus potencialidades, convirtiéndose en llave de paso para la circulación del saber universalizado. La imagen se dirige ya en busca del receptor, introduciéndose en su ámbito, en lugar de despertar sólo su interés: esa será posiblemente su razón como esquema de una época.

Los medios técnicos de reproducción tienden, desde otro punto de vista, a nivelar las obras, porque, por muy perfeccionados que estén, acaban por acentuar y aislar en las obras aquel conjunto de caracteres que resulta más "perceptible" para el propio medio, o, en todo caso, someten a la obra a los límites propios de las condiciones del medio.⁵⁸ La cultura de masas ha convertido en macroscópico este aspecto de la estética.⁵⁹

4.3.2.2 Las imágenes y la salud de la sapiencia técnica visual

Comunicar imagen quiere decir introducir un orden en la transmisión de señales o datos, ponerlos al descubierto, racionalizar el sistema; si esto significa una universalización del saber, también nos aleja de nuestro propio cerebro, de nuestra propia capacidad para dar forma al mundo que vemos y para asumir patrones para aprehenderlo; la transmisión técnica de la información audiovisual juega el papel de definición de objetivos, normación de pautas de conducta, imposición cultural de modelos, sin una interacción homogénea con lo social y personal. El espacio de la comunicación generalizada se convierte en un campo universal o neutro, en un lugar donde se opera

⁵⁸ Vattimo, Gianni. Op.cit. Pág. 137.

⁵⁹ Vattimo, Gianni. Ibídem. Pág. 162.

con fragmentos fuertemente simbolizados, y no en un escenario donde concurre un diálogo frontal

La opulencia informativa es como un bosque que no deja ver el árbol, la cantidad y la calidad del comunicado es más determinante que la cualidad de lo que comunica y su identificación con las necesidades objetivas del receptor. De esta manera se ha extirpado la posibilidad de una conciencia objetiva del bien y del mal referidos a la orientación histórica del receptor ⁶⁰.

Si el espacio audiovisual es una de las fuentes fundamentales de intercambio comunicativo y de interrelación social, la comunicación audiovisual supone una higienización comunicativa, que consistirá en esa capacidad propia de *re-canalizar* tantas veces como sea necesario a la imagen, borrándola en la memoria social, situando otra en su lugar, haciendo tabla rasa con las irregularidades, y poniéndole nombre a todo lo que queda oscurecido por el azar. Frente a este mecanismo del poder que recorre el saber, incluso en sus formas más lúdicas, se va a verificar la marca de un detrás insostenible, la incongruencia de fabricar emblemas de todo lo expresable; y aunque las funciones de significado permanezcan ordenadas, no llegarán a cerrar totalmente los sistemas: por un lado, los sujetos estarán subordinados, como grupos, a lo socialmente positivo, pero, por otro, estarán paradójicamente abiertos a nuevas resistencias y a nuevas dimensiones de sentido.

El sujeto es efecto, no causa del orden simbólico. El orden simbólico preexiste a los individuos [...] Al encarnarse en el orden simbólico el sujeto queda dividido en sujeto de enunciado y sujeto de la enunciación. El sujeto es representado en la cadena hablada por un nombre, por un significante [...] Así desaparece la posibilidad de toda relación inmediata, toda relación posible queda mediada por el orden simbólico y representada por él. El inconsciente es el efecto de esta situación. Es el refugio del sujeto verdadero, de la parte del sujeto que no encarna en el orden simbólico, que no es metabolizada-ni metabolizable por la sociedad [...] Se cruzan 2 movimientos: un movimiento de represión, que produce un desvanecimiento, y un movimiento de retorno de lo reprimido ⁶¹

El discurso, hecho emblema fotográfico, enquistado el mundo, pero también al saber del potencial hablante, cuyas imágenes van incluidas en el proceso mismo. Por eso el sujeto no sólo es orientado lógicamente por el discurso, sino que el propio discurso le orienta estética, epistemológica o comunicacionalmente a toda verdad potencial, operando con las imágenes juegos malabares que anticipan o conjugan su pensamiento. La comunicación de la imagen penetra más en el tejido social, organizándolo y distribuyéndolo según órdenes nuevos. El saber permite, con la

⁶⁰ Vázquez Montalbán, Manuel. Op.cit. Pág. 258

⁶¹ Ibañez, Jesús. *El regreso del sujeto*. Amerindia estudios, Chile, 1991. Pág. 85

comunicación audiovisual, realizar una terapéutica diversa a la cirugía social del mundo clásico, haciendo que el consenso general y la positividad científica normalicen la higiene de todo un sistema transparente; incluyendo así el propio estigma de la limpieza, y la necesidad de una cura social frente a las divergencias de todo lo que no sea fácilmente universalizable. La propia expresividad de lo humano viene insertada en una servidumbre final a la higiene de una comunicación colectiva.

La mundialización de la economía determina, sí, la necesidad de una relación simultánea y global entre todos los hombres, pero determina al mismo tiempo la evitación de todo tipo de contacto amenazador.⁶²

El individuo va a ser empaquetado con la imagen, al modo del antídoto que asegura para él una propiedad saludable de las verdades positivas. Será desde el escaparate desde donde parta hacia la sociedad; y será desde el escaparate desde donde deba presentarse de nuevo a ella, para garantizar el uniformismo comunicacional; el individuo será ya una variabilidad orientada por el sentido común de la sociedad, en un escaparate que debe ser vistoso y práctico; y en una forma de contrato especular que legitime su garantía de salubridad. La sociedad estará interrelacionada por sus miradas; por lo que vea, no por lo que haga; habrá un refuerzo del fetichismo de la imagen en cuanto optimismo de la visión, en cuanto ejemplo de escenificación cada vez más masiva de virtudes.

El escaparate, pues, como culminación espacial del proceso de fetichización de la mercancía, garantiza, además, disciplinariamente (y no sólo ideológica y categóricamente) la comunicabilidad del individuo sano y el respeto por la propiedad privada.⁶³ El fetichismo aparece así como garantía de una propiedad no susceptible de uso individual y como matriz de una individualidad privada de toda propiedad.⁶⁴

Con la tecnología audiovisual la escritura verboicónica llega a su época de mayor simplificación y extensión comunicativa, haciendo terapéutica de los imaginarios sociales y transparencia con el cada vez mayor alcance visual de sus modelos. La imagen técnica implica una integración veloz de saberes, una anticipación a la percepción individual para dar más nitidez al "objeto" social, y una corrección con versiones más perfectas de toda imagen equívoca y particular; la imagen técnica efectúa un movimiento de cada vez mayor simplificación de sus productos, positiviza el objeto velozmente y se anticipa para mostrar las potencialidades visuales de un sentido común perceptivo.

⁶² Alba Rico, Santiago. *Las reglas del caos*. Anagrama, Barcelona, 1995. Pág. 88.

⁶³ Alba Rico, Santiago. *Ibidem*. Pág. 104.

⁶⁴ Alba Rico, Santiago. *Ibidem*. Pág. 101.

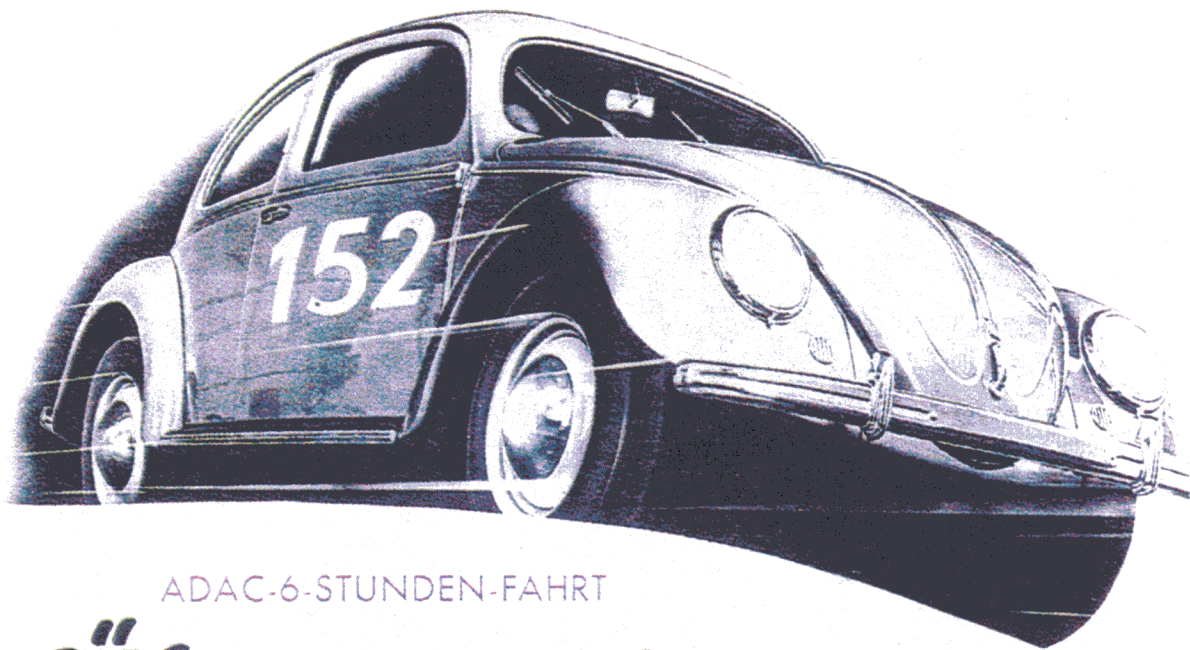


**HUBIERA
SABIDO.**

Usted está a tiempo todavía.
Su anemia puede ser vencida.

SANEMIL BUSTO

regenerará su organismo debilitado.
No deje pasar la oportunidad.



ADAC-6-STUNDEN-FAHRT

Überragender



ERFOLG

AUF DEM NÜRBURGRING

mit anerkannt serienmäßigen Volkswagen



erkämpfte sich 31 von 45 Gold-Plaketten der Tourenwagen-Klasse bis 1200 ccm.



gewann mit 36 Wagen am Start 31 Goldene und 2 Silberne Plaketten (3 Wagen durch Sturz, keiner durch Panne ausgeschieden)



überbot mit allen 31 Siegern 6 Stunden lang den geforderten Durchschnitt von 73 km/h.



errang für beide Werksmannschaften den »Großen ADAC-Mannschaftspreis mit Goldenem Schild« als höchste Auszeichnung.



fuhr mit 83,39 km/h die schnellste Runde seiner Klasse.



Kein  brauchte mehr als einmal nachzutanken.

El positivismo "higiénico" de la imagen va a suponer para nuestro trabajo la ejemplificación de una tendencia de la imagen hacia lo que podemos considerar "*iconismo veloz*"; un iconismo que comienza en el siglo XIX y que se desarrolla como proyecto de transparencia general en todo el sistema comunicativo, alcanzando su momento de consolidación, como tal, en la primera mitad del siglo XX.

4.4 LA RESISTENCIA DEL TRAZO A LA MECANIZACIÓN DE LA IMAGEN

4.4.1 Introducción.

A lo largo de este capítulo hemos hecho un recorrido por las formas de transformación y universalización de la imagen desde el nacimiento de la fotografía. En ese trayecto observábamos cómo, paulatinamente, las formas clásicas de la imagen, constituidas como depósito y argumento visual de una palabra originaria, se iban transformando técnicamente en la coartada de un saber experimental y demostrativo, empujando a la construcción de un nuevo orden social del conocer y a la implantación de unos valores de la imagen como clave de la positividad tecnológica y comunicativa. Llegados a un determinado punto, podemos suponer que esas formas positivas encontrarán su propio vértice de predominio unificador, dolidas por una necesaria contigüidad con sus márgenes, e incapaces de continuar su predominio en los mismos términos que añoraban.

Ahora, pondremos toda la estructuración de esa época en consonancia final con sus aspectos estéticos, con sus segmentos más críticos, y con los problemas que complican internamente su predominio como herramienta de valor positivo y universalizado; nuestro objetivo será estudiar una posible trayectoria de esa estética evacuada. Si en nuestro recorrido inicial (en los capítulos 2 y 3) señalábamos un marco teórico donde encuadrar las sucesivas condensaciones de la imagen (marco que las contenía sucesivamente entre los límites de la exterioridad y del saber, y que nos ha servido para conducir convenientemente éste capítulo), extenderemos, ahora, para finalizar, la trayectoria de la crisis en la imagen técnica, y su arco de indiferencia social, completando, así, todo el conjunto de una época positiva para la imagen. Con ello abriremos, necesariamente, una nueva etapa -que podremos denominar contemporánea- en las recurrentes intersecciones entre la imagen positiva y el saber-poder, anticipando una nueva correlación de los problemas comunicativos, y ayudando a esquematizar su recorrido en las "nuevas" formas técnicas de la imagen.

Como conclusión a este capítulo 4, por tanto, vamos a finalizar con un resumen que concentre, tras haber hecho ya lo propio con las técnicas, la problemática de los sucesos estéticos de una época, centrándonos en sus puntos de inflexión y de tensión, cerrando el arco de materializaciones de una biografía reciente de la imagen. En él se realizará el intento de concretizar un fragmento temporal en esa idea general de estética que hemos ido recogiendo poco a poco en los dos últimos capítulos, observando particularmente el interior de los procesos tecnológicos de la imagen, viendo qué sobrevive en sus sucesivas articulaciones y qué se desplaza en esos procesos de normalización. Podrá trazarse también, en ese sentido, una línea de continuidad estética que transcurra en esa época de la imagen, una línea de comportamiento para una imagen que se presenta reactiva a lo positivo, arrastrándose soterrada en el interior de la imagen técnica, confundida, en último término, con sus formas mecanizadas, desplazándose paulatinamente hacia nuevos rumbos creativos.

Para realizar ese resumen hemos querido convocar a un autor cuyos trabajos creemos imprescindibles: Gilles Deleuze, estudioso de la imagen, crítico del positivismo en cuanto regulador del mundo técnico del saber, pensador entusiasmado de los devenires estéticos de una imagen siempre retornada y recompuesta, cumple con muchos de nuestros compromisos, ayudándonos a dar una explicación de la normalización icónica sucesiva, e invitándonos a buscar los empujes de una siempre *nueva* estética repetida. Concluido ese resumen, habremos ya terminado el análisis de ese periodo positivista de la imagen, y podremos dar por completado un buen punto de partida para el análisis complejo de esa nueva época a que ya hemos aludido repetidamente: la época contemporánea.

4.4.1.1 Un nuevo punto crítico de inflexión... para un puente crítico de continuidad estética.

La relación cine-lenguaje, como ya hemos visto, es una de las formas más autorizadas para señalar el desarrollo y la culminación de una época, estableciendo una continuidad con el resto de manifestaciones artísticas y con el resto de épocas de la imagen. Pero, lejos de reducirse a la técnica, también nos servirá para observar los devenires de una imagen que busca constantemente sus salidas, revolviéndose contra sus constantes formas de mecanización, y presentando los propios límites de un saber que la equilibra. Aprovechando esa relación estructural y esas tensiones de

la imagen, Deleuze establecerá “dos márgenes conceptuales” que nos servirán, al menos, para establecer dos aristas límite en esa tensión estética del periodo positivista de la imagen; márgenes que marcarán, sin embargo, un pliegue topológico común en todo el conjunto de materializaciones de ese juego de tensiones.

El primer margen señalado estará caracterizado por la resistencia de una *Imagen-Movimiento*⁶⁵ a esa imagen técnica que se desarrolla durante la primera mitad de siglo y que culmina en los años 50, constantemente presente en todo el periodo; una *Imagen-Movimiento* que se opone, asimismo, al dominio de una teoría semiológica que legitima y justifica el propio predominio técnico. El segundo margen vendrá dado por el momento de emergencia de una *Imagen-Tiempo*⁶⁶ -crítica presente en todo el periodo, pero minoritaria hasta la primera mitad de siglo- que aparece como la nueva punta de una estética existencializada ante las continuas rearticulaciones de la técnica audiovisual; una imagen que viene a abrirse, como resistencia a la mecanización espacial, en el preciso punto de saturación de la imagen positiva, presentando el momento de una necesaria renovación de la técnica hacia el interior de la sensibilidad humana; dando por finalizada una época.

El pliegue *Imagen-Movimiento* e *Imagen-Tiempo* se puede deslizar en el contexto de una estética que se escapa permanentemente a las fórmulas de eliminación técnica de la exterioridad, ayudándonos a establecer los límites y núcleos temporales de un concreto periodo de la imagen. Un planteamiento que nos conduce, necesariamente, a instalar en el interior de ese gran binomio una estética común: una estética que tiende a contraer los dos márgenes citados en favor de una simpatía heterogénea, en favor de una resistencia común, y en línea con una continuidad plástica que brilla, -por su ausencia- en el interior de la propia diacronía positivista.

Pero, si el trabajo de Deleuze se desarrolla fundamentalmente al hilo de las manifestaciones clásicas del audiovisual, vemos que trasciende también sus propios límites argumentales y temporales. Introduciéndose, hacia delante, a los mecanismos de la TV y la informática, y trazando, también, puentes, hacia atrás, en dirección a las manifestaciones clásicas de la imagen. El binomio estético *Imagen-Movimiento* / *Imagen-Tiempo* constituye una cara donde se mira el mundo clásico y una cruz anversa donde se inspira el mundo actual, conteniendo en su interior una estética que late a impulsos irregulares. Es por ello que su planteamiento puede ser muy rico

⁶⁵ Deleuze, Gilles. *La imagen - Movimiento*. Paidós, Barcelona, 1991.

⁶⁶ Deleuze, Gilles. *La imagen - Tiempo*. Paidós, Barcelona, 1987.

a la hora de comprimir todo un gran conjunto de la imagen en una llamada reflexiva a los sucesos siempre repetidos de la estética; una estética no lejana a ninguna de las personalidades de su historia.

4.4.2 La estética en el proceso de mecanización del movimiento.

4.4.2.1 *Primer lado del binomio: La estética y el sentido en la imagen técnica repetida*

En el intenso proceso de la primera mitad del siglo XX, el lenguaje y la técnica audiovisual pretendieron hacer funcionar como símbolo o demostración positiva un continuo material siempre fragmentado, a través de unos signos múltiples que se apoderaban del sentido y que sustituían a otra cosa repetida y sucesivamente, orientando su verdad de forma progresiva y dialéctica. Pero la misma repetición material del pensamiento, como engarce en la estructura, puede funcionar de manera inversa, puede hacer que la imagen oscile, variando a su vez los signos, impidiendo una repetición acumulada y exclusiva. El constructivismo estético rompe la pretensión óptica y epistemológica de las estructuras, pone la estructura en cuestión, prolonga sus vértices, dándoles la vuelta, desencajando sus piezas y desmontando permanentemente el puzzle. La imaginación material (como explicitación y producción de interacciones continuas en la imagen) constituye la actividad de un organismo, frente a la pura contracción del ojo y de la mente dada por los signos, frente a una pura generalización de la imagen que se articula en lógicas binarias, más o menos complejas. El itinerario audiovisual es, en el pensamiento y en la estética, variación repetida de la imagen.

En la *repetición* se percibe un claro distanciamiento de cualquier imagen consolidada, no sólo de aquellas que se han hecho ya cuerpo y hacen las veces de cosa o símbolos definidos, sino de aquéllas que sucesivamente se reconstruyen como forma idéntica de lo mismo; aquellas que se superponen a la repetición y que simplifican sus aristas de suceso. El sentido es algo más que la articulación de un código, es un *acontecimiento* que no surge de la palabra, ni de la cosa, ni de la síntesis de ambas; sino de una fisura abierta e irreconciliable entre la palabra y la cosa, de la permanente distancia entre la técnica y sus repeticiones; un abismo que no puede suavizarse ni reintegrarse de cualquier manera. El lenguaje de la imagen, como el lenguaje en general, no puede demostrar ni anclar definitivamente su verdad; por más que quiera, su visualidad será siempre rota por una imagen que no se limita

a un simple mostrar (más espacio y convergencia), sino a un repetirse en el interior de sus efectos de superficie y de sus andamiajes, más allá de las solidificaciones o sujeciones que canalizan la imagen.

Las ideas, al actuar como consignas, se encarnan en las imágenes o en las ondas sonoras y nos dicen lo que ha de interesarnos en las demás imágenes: dictan nuestra percepción. Hay siempre un marchamo central que normaliza las imágenes y retira de ellas lo que no debemos percibir [...] restituir su plenitud a las imágenes exteriores, conseguir que no percibamos de menos, que la percepción sea igual a la imagen, devolver a las imágenes todo lo que les pertenece; esto, representa ya una forma de lucha contra tal o cual poder, [...] descomponer todo conjunto de ideas que pretendan ser ideas justas para extraer de ellas, justamente ideas.⁶⁷

Se trata de ver cómo la imagen vive esas pequeñas diferencias de intensidad que pasan, que continúan o retroceden frente al sentido, que se suceden incluso a sí mismas como suceso, impulsando a la repetición de lo diferente y al acontecimiento, y no a un movimiento dialéctico de regulación. El planteamiento es interpretar lo contradictorio (lo sensible) como algo no-supersticioso (no-símbolo), atendiendo a ello como un acontecimiento más. No se puede delimitar el final del aquí y del ahora, no se pueden describir todas las circunstancias contextuales como pretende la semiología o la técnica audiovisual; el sentido es un suplemento que se opone al propio sentido.

Ya en el capítulo dedicado a la "síntesis asimétrica de lo sensible" en *Diferencia y Repetición*⁶⁸, Deleuze ponía una repetida "y" entre lo sensible y lo inteligible, entre lo sensible y la acumulación de la técnica, porque lo sensible no puede ser pensado, ni imaginado, ni recordado, sólo sentido; lo sentido es la diferencia, es un privilegio de la sensibilidad que señala a lo inteligible como *lo que no puede poner lo sensible en concepto*, que señala que *lo sentido* no es equivalente a un *sentido lógico*. El resumen conceptual o técnico, y sus fantasmas de superación, no agotan lo sensible, conocer no es entender lo que sentimos, es sólo acercarnos mentalmente a su experiencia. Por ello mismo, esta quiebra no significa un abandono del pensamiento, significa que lo inteligible nos lleva a un necesario ser de lo pensable, a un paso mental en el proceso; será la "y" la que nos permitirá pasar alternativamente de lo inteligible a lo sensible, haciendo dinámicas nuestra sensación y nuestro pensamiento, percibiendo unos límites, para nuestro propio pensar, que crecen con la propia repetición diferenciada de la sensación.

⁶⁷ Deleuze, Gilles. *Conversaciones*. Editorial Pre-textos, Valencia, 1996. Pág. 69-71

⁶⁸ Deleuze, Gilles. *Diferencia y Repetición*. Ediciones Júcar, Madrid, 1988. Págs. 357-416.

Por eso, el punto de encuentro de la repetición no es una técnica final, sino el constante paso alternativo de una técnica a su vivencia sensible repetida; una diferencia que repite su diferencia. Y, por eso, la reproducción de los medios deberá ser, más bien, una yuxtaposición estética, y no una clonación final de formas. La argumentación de Deleuze viene a revolverse críticamente, catalizando unas determinadas formas de vanguardia, frente a un contexto histórico en que se ha consolidado repetidamente una constante reorganización de las imágenes por los medios de comunicación; una dinámica positivista en las articulaciones de la imagen que supone un movimiento de reapropiación conceptual y repetida de lo sensible. Una gran época del audiovisual que supone unas prácticas mecanizadoras del sentido, una época que no parece poder escapar a esa crisis de la repetición diferenciada, y que finalmente deberá dar cuenta de todo un conjunto de particularidades estéticas.

4.4.2.2 La crítica a la simplificación semiológica en “Imagen-Movimiento”.

Deleuze va a situar en *Imagen-Movimiento* una estética de la repetición que latirá en las sucesivas formas de teorización y mecanización de la imagen, una estética que mostrará las propias debilidades técnicas y teóricas, aunque no esté a salvo tampoco de una constante articulación de sus propias formas de resistencia. Estas formas de resistencia serán suavizadas, en ese sentido, sólo gracias a la simplificación técnica y lógica de sus aristas, atendiendo a las peculiaridades más fáciles de su devenir.

En un claro enfrentamiento con ella, y con la semiología que la justifica, habrá algo en el cine, según Deleuze, que se opondrá elípticamente a cualquier técnica audiovisual mecanizada: el movimiento; el movimiento que atraviesa la comunicación, la tecnología y el lenguaje, que atraviesa incluso su misma repetición, aunque sea sucesivamente comprimida en un positivismo progresivo y reduccionista. Un movimiento que se resiste permanentemente a ser obviado en su virtualidad por las técnicas tradicionales del audiovisual, que constantemente emerge como forma de resistencia a la imagen positiva; aunque repetidamente se vea simplificado en formas positivas de conclusión o verificación, reduciendo sus tangencias a simples vectores de inercia. El *movimiento* se enfrenta repetidamente a la mecanización audiovisual y a la teorización semiológica que la recorre; y aunque finalmente no todo

cine sea estrictamente "*cine*" deleuziano, éste ejerce, sin duda, sus propias líneas de fuerza, estableciendo una dinámica de cines y una dinámica de saberes.

En relación a ese cine-movimiento, y desde el punto de vista de Deleuze, la identidad entre la imagen y la realidad será completa, el discurso coincidirá con la realidad, el movimiento estará en la cámara y en la realidad; y por lo tanto, cualquier forma de acentuar momentos estelares será un intento de desvirtuarlas y de crear estereotipos que sobrevuelen su continuidad, sin vivir en ellas. En el *cine* la identidad será fuerte, por ello sólo podrá vivirse en lo *abierto* del movimiento, en la repetición abierta de sus duplicaciones contradictorias. Su naturaleza no será simplemente reproducir la realidad, copiar; el *cine* no tiene necesidad de adaptar su materia para ser apta por la comprensión (reproduciendo claramente lo visible), esto sería un intento fatal, una ceguera ante la sucesión de los acontecimientos que imposibilitaría la variación del propio movimiento visual; el bloqueo de la visión en su camino hacia las afueras de sí misma.

Lo tangible es una manera que tiene lo visible de ocultar otro visible ⁶⁹

Esa es la inercia del movimiento, desencajando el molde para abrir otro visible. El *cine* de *Imagen-movimiento* será una forma de composición de la imagen parecida a la de la escritura literaria, a ese mundo de lo materialmente imaginable; será sobre esta base donde sus presupuestos señalaran un distanciamiento claro de las premisas semiológicas y de las asociaciones funcionales, en la búsqueda de un retorno de lo metafórico y en la revitalización de una estética que es soterrada en el propio afán documentalista y espectacular del cine oficial; en la posibilidad de encontrar formas estéticas no-simplificadas.

Imagen-Movimiento viene a decir que no hay una uniformidad lingüística para la imagen, que no hay un sentido común donde venga a cruzarse la transparencia visual del ser humano, que no hay técnica que termine de aislar lo originaria y objetivamente visual. Dentro del *cine-arte*, la similitud entre palabra, fotograma y signo será estéticamente contemplada como irrelevante, ya que el auténtico modo de percepción será la composición abierta, en analogía con el texto estético, y no una mera sintaxis de elementos orientados hacia una verosimilitud equilibrada. El cine deberá buscar sus complicidades, no sus conclusiones; y el mérito de *Imagen-*

⁶⁹ Deleuze, Gilles. *Foucault*. Paidós, Barcelona, 1987. Pág. 87

Movimiento, será, entonces, el de señalar la importancia de una estética dinámica, presentando los puntos donde puede encontrar o perder de nuevo su salida.

En contraste con la semiología, como teoría de formas positivas, y como lenguaje de carácter optimizador, Deleuze se plantea el cine como un conocimiento creativo más allá de los fotogramas o de su capacidad constatativa, una estética que se opone no sólo a la rigidez del código y de la lengua, sino también a la capacidad reorganizativa de conceptos, y a la tendencia a la acumulación de formas positivas.

Hay imágenes-acción, imágenes-percepción, imágenes-afección y muchas otras. En cada caso estas imágenes se caracterizan por ser signos internos... no se trata de signos lingüísticos aunque sean sonoros e incluso vocales.⁷⁰ En el cine, las imágenes son signos. Los signos son las imágenes consideradas desde la perspectiva de su composición y génesis. La noción de signo siempre me ha interesado... pero la semiótica de inspiración lingüística me incomoda porque suprime las nociones de imagen y de signo. Reduce la imagen a un enunciado, lo que no deja de extrañarme, y ello la fuerza a buscar operaciones lingüísticas subyacentes al enunciado: los sintagmas, los paradigmas, el significante. En este juego de prestidigitación, el movimiento queda entre paréntesis.⁷¹

Frente a esas formas que sirven para simplificar las imágenes, la creatividad es una forma siempre en constante devenir que no puede ser colapsada en núcleos de saber positivizado; la forma positiva desvirtúa el mundo -el devenir del mundo- frente a una realidad que supera repetidamente al propio intento de comprenderla.

Si existe una relación entre las formas y los conceptos no es la derivada de las categorías lógicas, sino la derivada de un juego de líneas de fuga, de algo que no llega a quedar sintetizado. Si las formas y los conceptos tienen algo en común es que no se unen sobre el objeto, sino que ruedan con él, marcando una sucesión de "ies griegas" repetidas, salvando el mero verificacionismo de unos signos definitivos. La forma, y por tanto el signo, caracterizarán aquello con lo que se nos muestra algo, aquello con lo que se nos hace un guiño expresivo y reflexivo, algo difícilmente pensable y que se sucede en movimiento.

La imagen cinematográfica no se puede comprender, por ello, a través de un simple signo congelado o resolutivo, aunque sucesivamente pueda ser condensada por las propias formas estereotípicas de lenguaje. Los regímenes de la percepción, movimiento y signo, no convergen en una forma, no se puede extraer de ellos su movilidad (como tampoco su sensibilidad) para hacerlos caer en el signo; el movimiento no es un simple vector de inercia donde converja finalmente lo inteligible,

⁷⁰ Deleuze, Gilles. Op.cit. *Conversaciones*. Pág. 78

⁷¹ Deleuze, Gilles. *Ibidem*. Pág. 108.

entre movimiento y signo hay una interrelación y una resonancia que viene caracterizada por el encuentro y la repetición del devenir visual; por el paso de la repetición transformada, por su rodar juntos confundidos.

La imagen-movimiento (repetición, escritura creativa, “ y ”, forma en devenir, sensibilidad...) será, por tanto, ese momento de *devenir inteligible* del cine-arte; una categoría que operará como inteligibilidad dinámica y no acotable en el análisis deleuziano, como un punto de repetición de formas y de estéticas enlazadas por yuxtaposición, que ayudan a una transición constante entre el pensamiento y el movimiento cinematográfico. Frente a la semiología, la imagen-movimiento encaja las piezas de otro modo, construyendo un conjunto conceptual, muy diversificado, que podríamos explicitar en tres bloques ⁷² :

- 1) Una imagen intervalada, identificada con el cuadro, o con el fotograma, que estaría dentro del conjunto cerrado del celuloide, pero que no se vería en el film, sólo en cada uno de los fotogramas de la película, independientemente.
- 2) Una Imagen-movimiento. Esta imagen sería la imagen básica de la percepción, que se identificaría con el plano cinematográfico. La imagen-movimiento estaría en medio del “todo abierto” (universo potencial de percepción) y del conjunto cerrado (película). Este tipo de imagen es la que se ve en el film pero con la que no se puede acceder a la comprensión del todo abierto, sino sólo dejarse atravesar por él; el universo de percepción es perpetuo cambio. Podríamos identificarla como una categoría de uso, similar a la noción de interpretante de Peirce, pero constantemente abierta.
- 3) En último lugar estaría ese todo abierto y en constante cambio que Deleuze denomina “variación universal”, y que estaría identificado con el montaje. De alguna manera el montaje recompondría en el film la variación universal, y operaría creando el intervalo de planos y uniendo los pedazos de realidad con los que se enfrenta la imagen-movimiento; sería la propia escritura de la percepción; una noción, como ya hemos dicho anteriormente, muy parecida, en todo caso, a la de texto literario, y, por supuesto, diferente a un simple encadenamiento de imágenes en un conjunto cerrado .

Según vemos en la clasificación, el fotograma no sería ya útil para el análisis de la imagen, no sería la imagen modelo de la percepción; sería, en todo caso, una forma de simplificarla. Frente a él, dentro de nuestro aparato perceptivo no se podría individuar una sola imagen, todo cambiaría, todo estaría en movimiento, los fotogramas se sucederían uno tras otro, creando síntesis constantemente sobrepasadas. La imagen-movimiento discurre -a caballo entre la variación universal

⁷² Deleuze, Gilles. Op.cit. *La Imagen-Movimiento*. Capítulos 2 y 3.

y el fotograma- en la forma específica del plano cinematográfico, en la forma de un corte móvil que protagoniza la “y” de la repetición. El plano sería en Deleuze el elemento básico de sentido estético, un elemento que constituye bloques de escritura irregulares y que posibilita un trazado expresivo para la mirada; un elemento transicional que no permite fácilmente una uniformización entre signos. El plano sería sobre todo lenguaje y espacio a la vez, una categoría que sacaría a la imagen de su mera reducción a lengua o a código, al estar en interacción con un todo abierto y al cobrar sentido por su inmersión elíptica y brutal en él. Vemos así, cómo la repetición se aúna en la vivencia de una imagen-movimiento imantada, frente a un mecanicismo redundante de formas o a una equivalencia jerárquica de niveles.

A su vez, con la imagen-movimiento, el todo producido por el montaje, el todo que así se percibe, puede estar ya abierto al movimiento, vibrando a tono con él, sin ejercer un simple efecto de copia, impulsándose hacia su devenir. El cine, desde sí mismo, desde su conjunto como film, como producto acabado, nos presentará una continuidad con nuestra propia vida sensible, enlazando cada imagen-movimiento con nuestra propia experiencia visual: la importancia del plano abierto nos muestra un todo que no se podría alcanzar viendo solamente los fotogramas uno a uno, o simples planos por separado, un todo que no podríamos construir enlazando sus simples transiciones; el cine como film cobra sentido en la sorpresa de su movimiento, extendiendo su movimiento hacia la continuación repetida de nuestra propia visualidad, en su repetición de nuestra memoria y dinámica visuales. La importancia estética del cine está en su rechazo de la demostración, y, con ello, puede estar señalando también lo que sucede cuando eliminamos esta conexión móvil con nuestra experiencia, cuando el recorrido se congela al finalizar de ver una proyección.

Precisamente, al sustituirse la imagen por un enunciado se dio a la imagen una falsa apariencia, se le retiró su carácter aparentemente más auténtico, el movimiento. Pues la imagen-movimiento no es analógica en el sentido de la semejanza: no se asemeja a un objeto al que ella representaría [...] La imagen-movimiento es el objeto, es la cosa misma captada en el movimiento como función continua. La imagen movimiento es la modulación del objeto mismo [...] Lo semejante y lo digital, la semejanza y el código tienen al menos algo en común y es el ser moldes, uno por forma sensible y el otro por estructura inteligible: por eso pueden comunicarse tan bien el uno con el otro. Pero la modulación es otra cosa; es una puesta del molde en variación, una transformación del molde en cada instante de la operación [...] La modulación es

la operación de lo Real, al constituir y no cesar de reconstituir la identidad de la imagen con el objeto.⁷³

Hay algo, por tanto, que puede funcionar como unidad inteligible en el film, pero que no funciona necesariamente como el fotograma o la síntesis de su sucesión. Las imágenes-movimiento son bloques que quedan delimitados en intervalos o cambios de cámara; cortes conceptuales que evitan que desaparezca todo tipo de sentido, pero que se suceden en el abierto, abriendo repetidamente su inteligibilidad. Deleuze reniega de esa herencia de la antigüedad, contenida en la lingüística estructuralista, que pretende condensar el movimiento en un instante privilegiado (aunque sea positivo). Al contrario, ni siquiera el cine fotografía todos los movimientos de un caballo galopando, ni aísla los instantes positivos más privilegiados; el cine no es movimiento abstracto, es movimiento en intervalos de repetición; una imagen y un montaje que no convergen ya en un simple texto semiológico, sino en un hipertexto muy versátil y complejo: la *variación del todo universal*.

Estas consideraciones sobre el cine son las que nos hacen pensar en el continuo desarrollo de una estética que avanza al mismo tiempo que sus formas normalizadoras; una estética que sobrevive y resiste a sus continuas formalizaciones lingüísticas.

Y, sin embargo, no podemos olvidar tampoco que hablamos de una estética que se repite frente a formas mecánicas de condensación; una estética que no obstaculiza frontalmente, a pesar de todo, su relación de paso con unas caras de la imagen bastante formalizables (las condensaciones de la *imagen-afección* o primeridad, y de la *imagen-acción* o segundidad) y que se arriesga al sentido en cada repetición. La estética de *Imagen-Movimiento* conlleva una relación de paso por el lenguaje que puede convertirse en parada y fin del recorrido; un paso que puede confundirse por el rígido uso de una técnica normalizadora y de una teoría semiológica, por el frenado de sus formas más simplificadoras. El paso de la *imagen-movimiento* por el sentido no impide concretizar toda una serie de segmentos lingüísticos, dejando sistematizada y positivizada su propia capacidad de movimiento, haciendo efectiva tan sólo su positividad. Si la *imagen-movimiento* posee una *imagen-relación* (o terceridad) como característica clave, si aporta un elemento de disolución de esas formas colapsadas, devolviendo irremisiblemente la imagen al *abierto*, al afuera, operando contra esas imágenes formales y categoriales; también

⁷³ Deleuze, Gilles. Op.cit. *La Imagen-Tiempo*. Págs. 46-47

señala, justamente, el momento donde ésta *terceridad* puede quedar excluida, donde su resistencia compleja a la técnica se hace difícil, frente a la simplicidad y transparencia del lenguaje.

Imagen-movimiento nos indica el espacio de apertura de una imagen que tiende a desprenderse de sus momentos más exactos, de sus formas más definidas, pero que no agota tampoco, sin embargo, la posibilidad de prescindir de su rastro de movilidad, de su apertura de sentido, apelando a las tendencias más simples y prácticas, concretándose en las propias formas de estabilización lingüística.

4.4.2.3 El carril de aceleración de imágenes y la letanía de los paisajes estéticos.

En su dinámica de fuerzas, ese movimiento que tiende constantemente al devenir, se encontrará sucesivamente positivizado en la síntesis semiológica y lingüística, eliminándose su recorte de repetición y produciéndose una reducción de su estética. En tanto instante crítico de la escalada de velocidad, la imagen-movimiento será recogida tan sólo como el vector de ruptura de una información visual cada vez más cohesionadora y general, como el disyuntor aritmético de una totalidad expansiva. La imagen-movimiento buceará irremisiblemente en el interior de ese voyeurismo y de esa mecanización cuyos ejemplos estelares son los desfiles y campos de concentración nazis; imagen constantemente reconducida, a pesar de sus respuestas, que deja atrás el espíritu de Murnau, Eisenstein, Chaplin, Renoir, y un largo y sucesivo etcétera de otros.

Desde una mirada pesimista, el planteamiento de la imagen-movimiento no deja de ser, tanto para el logos del lenguaje como para la necesidad constatativa y técnica de la sociedad, tan sólo un pequeño eco que resuena o intercala notas de color en la monotonía y el fragor de la imagen redundante, en el orden de la comunicación instrumentalizada. Mirando hacia atrás, se nos muestra un cine que se desarrolló, frente a su eterna repetición, como simple mirar, como simple reconocer formas, combinando a la perfección, en sus deseos de compactación social, organicismo, totalitarismo y evasión; hiriéndose primero en la crisis de una gran guerra y luego en el desastre de la segunda, para terminar finalmente asesinado por la pacífica resaca de postguerra, al calor del sueño de las multitudes vencedoras. El cine de *Imagen-Movimiento* murió definitivamente en el éxtasis de un positivismo que terminó por encadenar la propia propaganda del estado con el epicentro del espectáculo de

Hollywood, en una serena paz de libertades terapéuticas, bailando con una constelación de estrellas masivamente idealizadas. Al margen de la imagen-movimiento, lo semiológico y lo técnico imperaron en su carril de aceleración; y los recodos de la *repetición* y del *movimiento* se enlazaron con una técnica siempre obsesionada por superar todas sus limitaciones estéticas, elevando todas sus generalizaciones al dominio de un héroe siempre universalmente construido.

Los símbolos son fijados y registrados como tales en el patrimonio del saber, pero se convierten en mitos sólo en el momento en que el lenguaje los utiliza como constituyentes del discurso, de modo que cada discurso simbólico (no metafórico) es un discurso mítico: es una historia contada con imágenes-símbolo ⁷⁴.

Imagen-Movimiento reflexiona sobre un tiempo que asumió su propia capacidad de sistematización, y que, a pesar de sus tragedias, siguió perfeccionando su poder de positivizarla; un proceso crítico de inflexión que perseveró en los repetidos arreglos de la imagen comunicativa, sobrepasando su estética con más tecnología y con nuevas cegueras positivas.

En ese proceso, el fin de la primera mitad de siglo supuso el punto extremo de unas técnicas de optimización de la imagen que habían ido perfeccionando sucesivamente la capacidad de hacer comunicativo todo lo estético; unas técnicas que maquillaron repetidamente a las vanguardias y que sobrepasaron sus propias crisis internas, simplificando uno tras otro todos los permanentes recodos comunicativos que encontraban a su paso. En su interior, y en la multiplicación práctica de la *imagen-movimiento*, el *cine* de vanguardia se había ido orientando hacia las formas más difíciles de sistematizar -aquellas que se relacionaban con lo metafórico y literario-, formas que daban cuenta de lo psicológico y de lo socialmente excluido, destacándose de una *imagen-acción* insoportablemente serena y universalizadora, y aproximándose periódicamente a la *afección* y la *relación*. Primero fue la *magia* contra el *documental* (antes de la primera guerra), luego el *expresionismo* contra la *propaganda* (en los alrededores de la segunda); más tarde, en un proceso tanto más tenso cuanto más radicalizado, llegaría el *sueño de la sociedad agradecida*, abriendo la emergencia de una *vanguardia existencial* que alcanzaría los extremos de una confusión máxima.

Durante una gran etapa, las formas vanguardistas no pudieron competir con la *imagen-acción*, en su incapacidad de orientar todo posible conjunto de formas y de

⁷⁴ Grande, Maurizio. Op.cit. *Ocupaciones de la mirada. Aparatos metafóricos y dispositivos simbólicos*. Pág. 13

convocar fácilmente a las masas; pero, poco a poco, comenzarían también a mostrarse sus capacidades de conectar con las intimidades más profundas del público, sin grandes alardes, complementando un espacio que quedaba evacuado de ese sueño de comunión audiovisual. En los momentos de máxima tensión del proceso, y a medida que se fue produciendo un agotamiento de esa *imagen-acción* para llegar a la triste realidad de lo cotidiano y personal, a medida que fue extendiéndose la sensación de no poder dar un sólo paso sin tener en cuenta esas intimidades, comenzó a emerger consiguientemente esa imagen existencial que pondría en quiebra todo un sistema de uniformidades y transparencias. Y así la imagen-movimiento ampliará sus horizontes de repetición; y en su distanciamiento de las formas teórico-técnicas de la imagen, fabricará una imagen-tiempo silenciosa; una *estética que ampliará sus formas tradicionales, consolidando ya una repetición más personal, más mental y metafórica; una estética que se desplazará del movimiento al pensamiento*. Una imagen que se presentará emergiendo en el borde de unas fisuras muy antiguas, indicando ahora una nueva salida a ese *abierto* constantemente positivizado por el poder-saber.

Imagen-Movimiento, en su repulsa de la técnica, nos invita a una transición hacia su límite más puro, hacia el límite más interno de su repetición: el de la *Imagen-Tiempo*. Y si el cine clásico y su maquinaria eligieron el camino más corto, la propaganda, limando las aristas a la escritura hasta llegar a hacerla casi imperceptible, la inercia se extenderá ahora hacia el tiempo de la imagen-movimiento, destacándose de los simples enlaces espaciales para encajar en un núcleo de necesidades ya generalizadas, en el espacio de ruptura de una época de la imagen que había agotado ya su capacidad de extensión positiva como tal.

4.4.3 El arco tenso de una estética repetida.

4.4.3.1 El segundo límite del binomio: la imagen-tiempo.

En relación a la mecanización audiovisual, la tentación semiológica y técnica al signo parece superarse finalmente en esa transición a *Imagen-Tiempo*. Será en ese circuito de posibilidades donde encontraremos la confusión de las simples relaciones semiológicas del lenguaje, donde podremos reflexionar sobre los enlaces funcionales de las imágenes y sobre la limpieza de sus materialidades expresivas implícitas. En esto el arte siempre va delante de la teoría.

Será en la visión de esa intercambiabilidad del tiempo con el sentido donde podremos devolver de nuevo la imagen al *abierto*, superando las sucesivas articulaciones de la técnica, convirtiendo al pensamiento imaginativo en el testigo de la repetición. Una transición que nos invita a analizar las imágenes, reformuladas estéticamente, como tangentes repetidas entre el signo y el mundo, ayudándonos a superar la repetición de una semántica de carácter verificacional. La estética del film, hecha de nuevo terceridad, no trata pues ya de encontrar aquello que es ejemplar en el espacio, sino de captar y reproducir el sentido en constante movimiento de una realidad temporal, haciendo que su tránsito tienda más a parecerse a la rugosidad de una metáfora que a la cerrazón de un signo delimitable o simbolizable,

La metáfora pone en acto significados simbólicos, pero el símbolo no es reducible al sentido metafórico de un discurso. En la secuencia de apertura de *Tiempos Modernos* de Chaplin, las imágenes de los trabajadores y las imágenes de los carneros construyen una referencia metafórica basada en la equivalencia hombre-masa / rebaño de ovejas, pero no un modo de atribución simbólica del sentido, tal que una imagen pueda convertirse en el símbolo consolidado de un sentido establecido. Trato de decir que la metáfora funciona mediante una comparación contracta (un parangón no explicitado) [...] por el contrario, un símbolo funciona mediante la sustitución del sentido con una imagen, poniéndose como un significante y no un significado⁷⁵

Es esa capacidad de metaforización la que recupera la imagen-tiempo, pero extendiendo las capacidades de la imagen-movimiento a un espacio más personal y social: a un tiempo que deja totalmente libre de reminiscencias constatativas a la metáfora. La imagen-tiempo se ofrece como alternativa de ampliación a una imagen-movimiento presa de la técnica, introduciéndonos en una época que intentará ya rescatar el propio orden de los sucesos, y no sólo el espacio repetido de los acontecimientos; una estética que no se resiente ya de un espacio no-sucedido, sino de la propia diversificación de propuestas visuales a las que se ve sometida, de la subordinación de todos los conjuntos de imágenes a un solo conjunto final. *Imagen-Tiempo* es el complemento de *Imagen-Movimiento*, llega donde el tejido semiológico se complica metafórica y psicológicamente, al acontecimiento personal, al lugar donde se imposibilita su simple conversión en símbolo socialmente reproducible, al punto donde las propias necesidades de la transparencia social estallan confundidas.

La mayor parte de la producción cinematográfica, con su violencia arbitraria y su erotismo blando, revela una deficiencia del cerebelo, en lugar de nuevos circuitos cerebrales [...] El cerebro es un volumen espaciotemporal: corresponde al arte trazar en él nuevas vías de actualización.⁷⁶

⁷⁵ Grande, Maurizio. Op.cit. Pág. 13-14

⁷⁶ Deleuze, Gilles. Op.cit. *Conversaciones*. Pág. 100-101.

El tiempo será la clave que recupere el ritmo de un movimiento desaforado de imágenes, una nueva *repetición del abierto* que vendrá solicitada ahora desde un neorrealismo social, o desde un maduro surrealismo, o, definitivamente, desde un suspense proyectado hacia el fuera de campo temporal de la cámara. La imagen-movimiento, en su repetición variada de la técnica, se encuentra con la sorpresa de la imagen-tiempo, *signo dinamitador de una transparencia sin salidas, reloj que acerca al rostro humano el espejo de sus miserias y vivencias*.

4.4.3.2 El ojo y el cerebro. La continua estética de la repetición.

Es en el interior del binomio movimiento-tiempo donde Deleuze nos aproxima en toda su amplitud a su teoría de la sensibilidad. Así, en ese interior, la imagen-movimiento será más bien un devenir del ojo que una mirada; un devenir más allá de una mirada que cose el ojo a sus manifestaciones artificiales, a la lengua y a los símbolos. El ojo, en cuanto receptor de la imagen-movimiento, está en las cosas, forma parte de la imagen, es su visibilidad; el ojo no es la cámara, sino una extensión de ella hacia el abierto, una pantalla donde se proyecta el abierto, un lugar donde se reflejan los movimientos, el celuloide donde continua la película y donde se reproduce de nuevo el cine. Y si, dando un paso más en ese interior, el ojo se ve ineludiblemente cosido por la mirada, si es hecho lenguaje repetidamente, será el cerebro, entonces, el que ayude al ojo a recuperar el tiempo del espacio, a recomponer las transiciones simplificadas de los movimientos, a encontrar, imaginándolo en el pensamiento, el tiempo experimentado del movimiento. Tiempo que se construye, así, como una experiencia íntima y personal del espacio. Pensamiento que no encontrará un tiempo emergido al acelerar el espacio, sino un espacio emergido de la propia vivencia del tiempo.

En su descompresión, el planteamiento de una imagen-movimiento temporalizada va a implicar una consideración virtual del *abierto*, y una consideración más amplia del propio concepto de *repetición*. Con la imagen-tiempo la posibilidad de *pensar* el movimiento es la posibilidad de introducir la mente en la materia viva (y de asumir, por tanto, un tiempo y un espacio imaginarios), pero, precisamente por ello, la repetición temporal se planteará, frente al abierto, no como una transición capaz de conseguir un espacio acumulado, ni como una escalada indefinida de velocidad, ni tan siquiera como un eclecticismo perverso, sino como la posibilidad de una transición versátil, y personal, en el tiempo.

Lámina 30. *Ciudadano Kane*. Orson Welles. (1941).



Pensar el movimiento como tiempo significa la posibilidad de un tiempo que se sucede en cuanto *acontecimiento* experiencial, que realiza un recorrido anecdótico, sentimental y vital en el abierto. La imagen-tiempo es un hilo que deviene entre conjuntos infinitos e infinitamente conectados, pero que se sucede como acontecimiento. Su tiempo abre la posibilidad de una autorreflexividad, y de una sucesión de hechos cronológicos muy simples, transcurriendo de conjunto en conjunto.

Un conjunto puede contener elementos muy diversos, pero no por ello dejar de estar cerrado, relativa o artificialmente. Digo artificialmente porque siempre hay un hilo, aunque sea muy delgado, que une a ese conjunto con otro mayor, hasta el infinito...El todo no es un conjunto sino la perpetua travesía de un conjunto a otro, la transformación de un conjunto en otro ⁷⁷

Será precisamente en el interior de esa intensión entre el ojo y el cerebro, en esa travesía personal por el hilo del continuo temporal, donde se instalará la estética deleuziana, produciendo oscilaciones y creaciones de sentido a partir de su constante y elíptica repetición. La imagen-tiempo será una continuación de la imagen-movimiento, extendiéndose hasta la comprensión de fragmentos elevadamente metafóricos, en consonancia con las vanguardias artísticas. Los enlaces de cámara externos, sensoriomotrices, de la imagen-movimiento, pasarán en *Imagen-Tiempo* a ser enlaces internos, en una necesidad de comprensión mental; la cámara apelará a una relación entre el ojo y los otros conjuntos no presentes en la pantalla, a las relaciones con las habitaciones contiguas, al pasado y futuro de lo presente en la imagen, a la imaginación y al sentimiento internos de los personajes; y sin, embargo, la cámara no fabricará necesariamente conceptos puros, símbolos o mitos, sino tiempo del que se derivará movimiento, continuación, por ese hilo, de conjunto en conjunto

Cuando se habla de espacio en *off* se quieren decir dos cosas: por un lado, que todo conjunto determinado forma parte de un conjunto más amplio, de dos o tres dimensiones; pero también que todos los conjuntos se hallan inmersos en un todo de naturaleza distinta, en una cuarta o quinta dimensión que varía constantemente a través de los conjuntos que atraviesa, por muy grandes que sean. En el primer caso se trata de una extensión espacial y material; en el otro, se trata de una determinación espiritual en el sentido de Dreyer o Bergson ⁷⁸

La *repetición* será ahora repetición virtual, y el ojo podrá seguir a la cámara hasta los enlaces que el cerebro pueda ayudar a experimentar. Un espacio en *off* que no

⁷⁷ Deleuze, Gilles. Op.cit. *Conversaciones*. Pág. 91

⁷⁸ Deleuze, Gilles. *Ibidem*. Pág. 91-92

significa una perpetua travesía hacia el *abierto* (el abierto es infinito) sino una potencialidad de enlaces que se condensan en la vivencia de un acontecimiento; una continuación del cine en la *pantalla de la mente*. La extensión de la imagen-tiempo en las manifestaciones estéticas de los años 50 -como muestra de una gran ausencia en el audiovisual de la más íntima existencia humana-, será el verdadero núcleo de resistencia a la normalización técnica de la imagen; y, a su vez, será también el gran objetivo a batir por parte de un sistema comunicativo que quiere acercarse a las particularidades más íntimas de la sociedad, en un afán de apropiarse ya de su propio tiempo personal.

La *imagen-tiempo*, como potencialidad del *abierto*, será el más importante “*instrumento*” de resistencia contra la imagen técnica *pre-informática*, pero, dada su potencialidad como materia prima de la sensibilidad, y como capacidad en bruto del arte, nos servirá también como elemento base para encontrar una necesaria salida para la individualizada estética contemporánea, sometida a una infinita colonización mental por parte de las nuevas tecnologías de la comunicación. El tiempo deberá resistir a los propios impulsos de anticipación comunicativa, como intentaremos mostrar en próximos capítulos (*Véase especialmente 6.2*).

4.4.4 La transformación de un proceso positivo.

4.4.4.1 *Al otro lado del binomio: el trastorno de un espacio fragmentado y el éxtasis de un tiempo anticipatorio*

Imagen-Tiempo se sitúa precisamente en ese punto de crisis que la imagen positiva ya no podrá superar, en consonancia con el inicio de una época del saber visual que ira dejando atrás, poco a poco, el régimen universal de percepción y su sentido común óptico; una época que deberá desplazarse ya hacia un tratamiento más personal de las experiencias visuales y estéticas, pero que no evitará, sin embargo, una transformación del sueño mítico de la imagen hacia una nueva complicidad con técnicas de organización individualizadas; una época que se iniciará compasiva con las tragedias y alentadora de los deseos contemporáneos más profundos. Entramos, por tanto, de lleno, en la *época de la visión*, en la edad de platino de la comunicación instrumentalizada, en el complejo mundo de la imagen contemporánea.

Sobrevolando una estética del pensamiento, una nueva normalización performativa e individualista terminará por hacer colonizable lo posible, lo pensable y lo experienciable, conduciendo al ojo y al cerebro hacia el propio espacio de simulación del tiempo y del movimiento, apoyándose en la pulsión escópica de un mito personalizado, en una pasión que vendrá firmada por la espectacularidad fantástica de las nuevas imágenes contemporáneas. La *imagen-tiempo*, en su incorporación a la segunda mitad de siglo, será normalizada de nuevo, haciendo que los ritmos de repetición temporal, el abierto del pensamiento, se pierdan ya en horizontes infinitamente bifurcados, en espacios erigidos selectivamente a cada segundo y a la carta. La tensión del ser humano existencial se convierte en la competitividad personalizada del superhéroe y el antihéroe contemporáneos. La mirada será forzada a saltar de un detalle potencial a otro, de una experiencia a otra, anticipándose al tiempo y al propio pensamiento, y no sólo cortando su paso en el espacio extendido. La imagen habrá encontrado su medida semiótico-matemática, medida que orientará a partir de ahora a la imagen hacia espacios virtualmente organizables, hacia la modelización simulada de su propio rostro.

En seguida, un cambio exponencial en el tratamiento óptico y en la técnica visual, ha venido a compensar todos los males. Sobrepasando el tiempo y el pensamiento, el rostro humano personal ha pasado a ser el ejemplo de un caso miniaturizado y personalizado en la pantalla, el objeto del narrador audiovisual y el sujeto de la entrevista televisiva. La TV se personaliza definitivamente en los años 60, inaugurando un ojo "vacío de biografía" con el que sólo se podrán contemplar ya simulaciones de nuestro cuerpo, reproduciendo en la pantalla y a su antojo nuestras propias vivencias personales, nuestro propio tiempo. Simulaciones que nos impiden realizar, sin embargo, el necesario trazado imaginativo entre lo particular y lo general, el devenir de nuestra propia vida. La TV inauguró un ojo que ya no vive sus propios trazados, y que elige obsesivamente personalidades a la carta, según un catálogo de mimetismos electrónicos.

La imagen electrónica, es decir, la televisión y el vídeo, la imagen numérica naciente, iba a transformar el cine o bien a reemplazarlo, a sellar su muerte [...] Las nuevas imágenes ya no tienen exterioridad (fuera de campo) y tampoco se interiorizan en un todo: poseen más bien un derecho y un revés, son reversibles y no superponibles, tienen algo así como el poder de volverse sobre sí mismas. Son objeto de una reorganización perpetua donde una nueva imagen puede nacer de cualquier punto de la imagen precedente [...] Y la propia pantalla, aun cuando conserve una posición vertical por convención, ya no parece remitir a la postura humana, como una ventana o un cuadro, sino que constituye más bien un tablero de información, superficie opaca sobre la cual se

inscriben datos: la información reemplaza a la Naturaleza, y el cerebro-ciudad, el tercer ojo, reemplaza a los ojos de la naturaleza.⁷⁹

Finalmente, la imagen-tiempo se vio reorganizada en una emergente industrialización performativa, cerrando “el hilo de los conjuntos” en una nueva y compleja constelación de estrellas atomizadas, organizándose en el firmamento de una flamante y ordenada iconosfera planetaria. La TV, en su función contemporánea, inauguró un modo de ver donde las imágenes circularan ya sin las ligerezas ópticas del ojo o de la repetición estética imaginaria. Y el símbolo televisivo comenzó a estabilizar cibernéticamente su condición metafórica, haciendo del ojo un dispositivo de composición sintética de imagen, y del cerebro un dispositivo de cálculo matemático; un cálculo que iba a anticiparse al propio ojo y al propio cerebro, imaginando por ellos.

4.4.4.2 La semiótica y su reconstrucción cibernética del nuevo simulacro.

Podemos atribuir a la semiótica el haber facilitado un desplazamiento de la estética hacia nuevas formas de control tecnológico, el haber suavizado sus formas temporales apoyándose en la cibernética, en una flexibilización científica de sus propios antecedentes semiológicos. El desplazamiento vendrá dado por una necesidad de establecer regulaciones científicas y orientar sus formas más irregulares a patrones reconocibles de conocimiento. La semiótica tiene una fuerte necesidad de normalizar todas las irregularidades estéticas que subyacen en ella. A la postre, posee un operativismo que cierra su propia autocrítica y la de las estéticas que se le aproximan; constituyendo un lenguaje complejizado que se auto-recorta en formas singularizadas de devenir. La semiótica, de acuerdo con la propia evolución de la semiología, y en orden a las necesidades que la animaban, ha venido a reestructurar científicamente todo un campo que ella misma quiso problematizar. Y en clara oposición con los planteamientos estéticos, ha introducido la posibilidad de producir unos análisis más minuciosos, ayudando a la tecnología a fundamentarse en estructuras mucho más particularizadas, matematizando sus fórmulas personales y preparando para ella unos recursos de versatilización y de combinación mucho más amplios. A partir de ahora, roles y contextos, posiciones y respuestas pueden ser articulados sin problemas, haciendo de la semiótica una teoría totalmente acorde con

⁷⁹ Deleuze, Gilles. Op.cit. *La Imagen-Tiempo*. Págs. 351-352.

las formas tecnológicas de normalización estética. Según Cassetti ⁸⁰, éstas serían sus características:

1. EL ACTO DE NARRAR: El narrador pasa a cobrar un plano de importancia pragmática, instaurando una relación con el espectador al modo de un verdadero interrogatorio simulativo de la mirada y del pensamiento, y no sólo como remitente de un sistema textual.
2. EL PUNTO DE VISTA: Este supone un acercamiento tecnológico a la forma de mirar del espectador. Se descubren varias fórmulas
 - Simulación del receptor por niveles graduales, hasta acentuar detalles que se rigen según la óptica subjetiva de un individuo particular.
 - Acercamiento al ojo mental y a las formas de pensar la imagen.
 - Un efecto de complicidad con el sentido privado del espectador.
3. LA CONTEXTUALIZACION DE LA IMAGEN: El sentido pasa a ser contextualizado dentro de usos particularizados, cada forma es un contexto y cada contexto una forma, permitiendo construir escrituras y lecturas a veces muy irregulares.

En esos términos, no podemos confundir el contexto de inteligibilidad de la propuesta estética de Deleuze con el que marcan las categorías semióticas; su estética rechaza esa artificiosidad. No debemos pasar por alto la cientificidad de la semiótica, una cientificidad que rompe la posible autocritica del mecanicismo comunicativo. Curiosamente, no es difícil establecer una correlación entre esos dos conceptos familiares de Deleuze, *imagen-movimiento* y *repetición*, y el propio concepto de *interpretante* de Peirce (usado por Umberto Eco y por los semióticos más relevantes de la segunda mitad de siglo); su parecido se rompe, sin embargo, cuando la semiótica reduce la capacidad estética a una simple clasificación comunicativa, cuando la reduce a su mero uso funcional. Y, ciertamente, el planteamiento de Deleuze no estaría totalmente opuesto a la posición semiótica, si no fuera porque el arco *Imagen-movimiento* / *Imagen-Tiempo* se sitúa en un punto anterior a la nueva formulación de verdades, porque aprovecha las virtualidades de una teoría crítica de los signos distinguiéndose de su inminente necesidad de reformulación científica, rechazando su aspiración a clasificar todas las particularidades interpretativas en un nuevo catálogo de formas, y por tanto evitando confundir su estética con una simple formalización tecnológica de opciones comunicativas (Cuadro 1).

⁸⁰ Cassetti, Francesco. "La semiótica del cinema". en: Op. cit. *Teorie del cinema*.

CUADRO 1

	LINGÜÍSTICA Y SEMIOLOGÍA	SEMIÓTICA DE LOS 60	ESTÉTICA	CINE
NIVEL DEL PARADIGMA. SIGNIFICADO-SIGNIFICANTE	PALABRA-SIGNO	SIGNO	SIGNO-METÁFORA O SIGNO-ALEGORÍA	FOTOGRAMA
NIVEL DE LOS SINTAGMAS	FRASE DENOTACIÓN CONNOTACIÓN	TEXTO	ESCRITURA OBRA DE ARTE	PLANO/ Y ELEMENTOS DEL MONTAJE (*)
REFERENCIA	UNIVERSO GLOBAL DE SENTIDO	HIPERTEXTO O UNIVERSO INTER-TEXTUAL	UNIVERSO ESTÉTICO	TODO DE LA VARIACIÓN UNIVERSAL

(*) CERCANÍAS ESTÉTICAS ENTRE DIVERSOS NÚCLEOS DE LENGUAJE	
1. INTERPRETANTE DE PEIRCE	(Aspecto del objeto desde el punto de vista pragmático)
2. METÁFORA EN PAUL RICOEUR	(Combinación de imágenes y conceptos que expresan rupturas en el lenguaje literal)
3. IMAGEN-MOVIMIENTO	(Imagen visual en el abierto de la variación universal)

Parece claro que las dos líneas señaladas se distancian según un carácter ineludible: frente a la propuesta deleuziana, tenemos una matematización y una normalización ajenas a la estética en general, unas técnicas de control que restan bondades a la tecnología y que muestran los caminos a los que lleva una semiótica arrastrada a lo cibernético.

Pero, entonces, es posible que el planteamiento de Deleuze sea tachado de ausencia de cientificidad, planteándonos un relajamiento de sus propuestas críticas, y conduciéndonos, su eliminación, hacia el conformismo de unas propuestas semióticas que serían, a pesar de todo, útiles, necesarias como el *menor mal de los posibles*. Esa es la propuesta que parece planteamos Bettetini en su crítica a *Imagen-Movimiento e Imagen-Tiempo*⁸¹ convencido de que las semióticas pueden erigirse como el más evolucionado recurso epistemológico a disposición de la tecnología audiovisual y textual. Según nuestro punto de vista, sin embargo, el pensamiento científico viene a obviar la importancia de la dimensión estética de todo tipo de lenguaje, dimensión estética que señala precisamente el punto al que no llega cualquier sistematización, y que rechaza precisamente los límites a que esta sistematización está expuesta en los medios tecnológicos.

Con la semiótica se dará paso a la simulación del receptor y de sus propios movimientos perceptivos, personales y temporales. Si la semiología arrastraba una serie de errores de cálculo, estos van a ser corregidos por la semiótica, al poner al receptor en una relación simulatoria directa con las nuevas tecnologías, produciendo unas líneas de fuga diferentes a las del puro convencionalismo, y atendiendo a los modos de producción y a la tecnología que funda las nuevas representaciones. Ese enlace será el motivo recurrente en nuestros próximos capítulos: en relación a esa complicidad de la semiótica tan importante para comprender los recorridos actuales de la imagen.

4.4.4.3 La transición tecnológica y los nuevos devenires estéticos.

En relación a su presente más inmediato, Deleuze va a expresar que todos los intentos de ulterior perfeccionamiento técnico no dejan de tener una continuidad con la clásica exclusión e impenetrabilidad del poder-saber, y que incluso en su extremo,

⁸¹ Bettetini, Gianfranco. Op.cit. *La simulazione visiva*. Pág. 55 y siguientes.

en el momento de una inminente autocaducidad o doblegamiento, en el momento de una renovación técnica de la imagen hacia una nueva ordenación de los fragmentos, no se puede evacuar su movilidad repetida, la fragmentación dinámica que los recorre.

Si la dimensión estética deja a un lado las vertientes más cerradas de la ciencia no es con un afán despreocupado por sus problemas, sino precisamente con el ánimo de ampliar su sentido o al menos de hacerlo más cercano a la vida. En ese sentido, la crítica al matematicismo de la simulación apunta a un replanteamiento del concepto de sentido que no sea meramente valorativo, frente a la rigidez que puede estar operándose en la misma metodología. Es posible que, tanto el simulacro audiovisual como la esquizofrenia electrónica, tengan un nexo en común: la propia noción de verdad. Frente a la matematización de la experiencia, Deleuze aventura que lo posible y lo virtual (lo singularizado en la mente del sujeto) sólo pueden pasar por el ojo y por el cerebro, imposibilitando un tiempo que no sea personal, interrelacional y cronológicamente vivido. Es posible que nuestro ojo contemporáneo esté mirando con prótesis que no tengan en cuenta la presencia del conjunto ojo-cerebro, ni sus posibilidades de imaginación material. Es posible que en la imagen contemporánea esté presente, a pesar de todo, la diferencia entre ir a la deriva y experimentar personalmente la navegación, presentando el papel que probablemente le corresponda al arte contemporáneo: la posibilidad de no dejarse llevar por las prótesis y de navegar vitalmente en ellas. Tal vez la estética contenida entre los bloques de *Imagen-movimiento* e *Imagen-Tiempo* ponga de manifiesto una potencialidad repetidamente expulsada de la imagen, mostrando la idea de que “*el cine y la fotografía son un arte porque no consiguen reproducir perfectamente la realidad*”⁸². Tal vez, contra el mito contemporáneo, el ojo siga haciéndose pantalla, y la mente cerebro, retornando a su cotidiana intimidad estética, y brillando ausentemente en el arco de tensiones de sus formas comunicativas.

⁸² Cfr. Arnheim, Rudolf. Op.cit. *El cine como arte*.

SEGUNDA PARTE

LA IMAGEN EN LAS ÚLTIMAS DÉCADAS

INTRODUCCIÓN A LOS CAPÍTULOS FINALES DE LA TESIS

El nacimiento de la fotografía, y su desarrollo en las primeras técnicas audiovisuales, supuso un cambio sorprendente para los sistemas de comunicación social; aceleró el desarrollo de tecnologías especializadas en la reproducción de imágenes y presentó unos soportes de captación, representación y transmisión mucho más versátiles, como la cámara fotoquímica, el celuloide o el proyector cinematográfico. El resultado fue una producción de signos e imágenes cada vez más versátil, la incorporación de una mayor facilidad expresiva, y una gran velocidad de comunicación. El fenómeno añadido fue el surgimiento de una inmensa capacidad de alcance visual para las imágenes, y una fuerte ruptura, por tanto, de los procesos tradicionales de recepción y percepción; algo que se fue corrigiendo, no obstante, con nuevas formas de generalización de la imagen y con nuevos procesos de superposición visual que someterían finalmente esas irregularidades a un nuevo sentido común óptico, a una positivación consolidada, ampliada y acelerada en toda la primera mitad de nuestro siglo, hasta el comienzo del auge generalizado de la Televisión.

El problema, sin embargo, distaba mucho de estar resuelto; la generalización de la imagen se alejaba de sus particularidades más íntimas, obviando el cruce de sus interferencias materiales más concretas, y dejando al receptor en una mera posición secundaria frente a los propios procesos. Será precisamente en este momento de necesidad expansiva cuando las técnicas tendrán que replantearse, para poder dar cumplido proyecto a sus objetivos, el inconveniente presupuesto por sus fórmulas. Y será precisamente en ese momento, a diferencia del primer audiovisual, cuando se asumirá ya sin prejuicios la necesidad de tener en cuenta el efecto de percepción múltiple del mundo, y las particularidades específicas de una imagen inevitablemente heterogénea. La imagen contemporánea emergerá como la gran articuladora de todos los posibles efectos visuales, de hasta los más minúsculos matices, presentes incluso en la propia resistencia estética a la comunicación. Algo respetuoso con sus devenires y con su carácter de acontecimiento, pero más bien parecido a un complejo catálogo de opciones que a una experiencia sensible y continua de las imágenes.

Paralelamente, entonces, a una necesidad de globalización ya extendida, aparecerá entonces ese reconocido fenómeno universal que cobra el nombre de videoesfera, repartiendo los fragmentos heterogéneos de realidad en formas de articulación funcionalizadas, suprimiendo los magnetismos de una sociedad imantada para invitarla a ser digitalmente separable; una sociedad, ya ansiosamente deseante, que mirará al resto de átomos, *visibles -pero no accesibles-*, con el suspiro resentido de una bomba que pudiera confundirlo todo otra vez; un resentido suspiro que llama, tal vez, inexorablemente, a una visceralidad, a una necesaria y neo-salvaje sensibilidad.

Ante nuestra necesidad experiencial, surgirá, inevitablemente, un mundo que buscará su propio acontecer como emergencia de tiempo, una imagen que es ya temerosa de no suceder nunca, que necesita aparecer antes de que su propio doble la suplante para siempre.

En este recorrido final de la tesis vamos a elaborar dos concretas líneas de trabajo. En la primera estableceremos las características técnicas de esa transformación del audiovisual hacia nuevas formas de particularización y singularización matemáticas, especificando las sucesivas formas de transformación, década a década, de sus formas culturales, tecnológicas y sociales (capítulo 5). En la segunda, entraremos ya, consecuentemente, a valorar las correspondientes formas estéticas que subyacen a todo ese conjunto comunicativo, y a enjuiciar, por consiguiente, las modificaciones que se producen en el interior de esa nueva organización social y tecnológica de la imagen (capítulo 6). El objetivo será poder contrastar esa “cada vez menos creíble” transparencia comunicativa que se publicita en los medios, e indagar una vez más si, de nuevo, lo comunicativo está siendo un factor de desequilibrio para un tiempo que se impone ya como la necesidad de suceder cronológicamente, como la necesidad de ser testigo y protagonista del hilo de su propia historia.

En cuanto al primer capítulo, dedicaremos un importante espacio al análisis de los diversos dispositivos comunicativos (sistemas) que se han ido generando en las últimas décadas. La imagen contemporánea ha asumido totalmente la fragmentación, empezando por dinamitar el propio orden reductivo de la subjetividad universalizada, y pasando sucesivamente a recomponerla en una forma *yuxtaposicionalizada* de partículas, partículas que tienen un acabamiento en sí mismas y una potencial funcionalidad en el

conjunto videoesférico. La mediación icónica ya no va a necesitar que el receptor se interrogue sobre demasiadas cosas frente al canal de la comunicación, o que haga sus correspondientes pausas y respiros para recomponerse, ni que tenga necesidad de ver fácilmente más allá de las imágenes que le circundan; todas las variables tenderán a ser contenidas en los sistemas de comunicación, y a ser gestionadas de forma probabilística; los signos vivirán casi con independencia de su instante de significación, para recrearse dentro de aparatos comunicativos que se retroalimentarán, poco a poco, a ellos mismos. En ese sentido los actuales medios de comunicación audiovisual han realizado su propio desarrollo tecnológico optimizando su propia divisibilidad como imagen, en el reparto de sus átomos de sentido a los propios grupos minoritarios que parecen corresponderles. El audiovisual contemporáneo ha salvado sus inconvenientes añadidos, adoptando un positivismo extremo que minimiza sus problemas confiando en que las formas de personalización tecnológica superen, a través de un objetivismo ya no humano, sino maquínico, todas sus carencias particulares. Así, los problemas surgidos en el origen del audiovisual se han subordinado a un hipotético futuro desarrollo. Un paso, a una nueva forma de compresión, que es dado por una necesidad conjunta y simultánea de mayor visión y apertura, y que ha venido a converger en un punto de máxima especialización: la informática.

En cuanto al segundo capítulo de esta sección final, realizaremos en sus páginas un ejercicio de recapitulación de todos los problemas de la imagen que hemos venido planteando hasta ahora, ya sea en relación al lenguaje, a la estética, o a las repercusiones representativas de la imagen. El grueso de este tema vendrá a especificarnos cómo, en nuestra época, la actitud comunicativa ha llegado a unas exageradas cotas de optimismo, no sólo en cuanto a sus aspectos de progreso tecnológico, sino en cuanto a la incorporación de una ingente multiplicidad de novedades a la vieja estructura de la comunicación. Estamos, sin lugar a dudas, en otra nueva fase de comunicación social que incluye espectaculares avances científicos, y grandes cambios tecnológicos, pero es corriente, a pesar de todo, no ver con demasiada claridad cuales son los cambios reales que se están produciendo, ni tan siquiera las deficiencias sociales y estéticas que van a ellos ligadas. Queda pendiente, por tanto -y ese será el motivo de éste capítulo 6- un análisis de las formas sociales y estéticas de la contemporaneidad, un trazado que incluya la profundidad estética de los productos tecnológico-operativos de la comunicación contemporánea, y una extensa reflexión sobre cómo estas tecnologías no generan finalmente el deseado dispositivo de

complementariedad entre información y comunicación, y su llegada definitiva a la esencia transitoria de la imagen.

Sin temor a equivocarnos demasiado, es posible que nos encontremos de nuevo con una forma de pliegue positivo de la imagen, aunque esta vez sea ya, probablemente, en un punto límite de las sucesiones de la imagen, en un punto radicalmente cínico y peligroso con ella. No es un ejercicio baladí, por ello, tener en cuenta la extraña coincidencia que tienen todos los estudios *apocalípticos* de la imagen contemporánea.

Y sin embargo, por debajo de todo esto, queremos reconocer dos pequeñas zonas de sombra -no integradas- en ese confuso horizonte: una es el eco de nuestra imagen con la imagen de otros tiempos, algo de ella que nos recuerda otros devenires, y otros sueños que nos son familiares, una cierta familiaridad estética que hace hoy igualmente actual a esa imagen antigua que parecía estar muerta, trayendo con ella su propia memoria reconstruida. La otra es la tremenda presencia de una imagen subterránea que nos recorre personalmente, señalándonos un reloj interno que no cesa, remitiéndonos a todos los lados del espacio y del tiempo, indicándonos un presente que cada día se hace más necesario habitar. Tal vez, frente a ese hipotético fin de recorrido, o frente a su frenética inercia de velocidad, sean estas dos facetas de la imagen las que nos remitan al origen de nuestra investigación y a nuestro presente, al punto donde convergen las formas conceptuales de la imagen y donde nos señalan la profundidad de una imagen que se puede seguir viviendo.

CAPITULO 5 - PRODUCCIÓN, REPRODUCCIÓN Y RECEPCIÓN EN LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA -

5.1 LOS CAMBIOS DE LA IMAGEN EN LAS DÉCADAS DE LOS 60 Y 70.

5.1.1 Una nueva época de la imagen.

5.1.1.1 La crisis de la imagen universal y los nuevos mensajes estéticos.

El iconismo veloz de la primera mitad del siglo condujo a la comunicación, a pesar de sus intereses generales, a una extremada incompreensión de los actores sociales, y a un permanente movimiento de reapropiación positiva de las vanguardias que se le enfrentaban. La época iniciada con la fotografía culminó con una organización y una transparencia que consolidaron fuertemente su extensión universal, suavizando sus inconvenientes estéticos, potenciando, para conseguir sus logros, un orden de marcado carácter positivista y un salto permanente sobre los fuertes abismos de la imagen. Fue precisamente esa universalidad la que señaló las voluminosas intenciones de sus métodos, y, al mismo tiempo, la que marcó las deficiencias de sus aceleraciones, la gran distancia existente entre su generalización y los diversos objetos de sus cálculos.

La imagen técnica dejó de manifiesto que había en ella algo contenido, algo que quedaba sucesivamente reconstruido en sus generalizaciones y estrategias; un fondo crítico que le resultaba dramáticamente incómodo. Por eso, y tal vez porque desde el comienzo incluyó una necesaria estetización de la imagen, que aspiraba a aproximarla fuertemente a la sociedad, la imagen técnica tuvo que encontrarse, más tarde, con esa complicidad interna que le exigiría ser ampliada hasta sus límites; hacia esa cercanía con su alteridad que finalizará la tarea todavía por completar. La imagen técnica no pudo evitar acercarse conflictivamente a las capas más internas de lo social, aunque con ello transformará todo su conjunto inicial de técnicas y propuestas. La estética de la segunda mitad de siglo vino a emerger como una fuerza de aproximación de lo minoritario y de lo chocante a una sociedad que los había subordinado repetidamente a sus propias ansias de expansión. Una nueva estética que llevaría la imagen hacia una nueva etapa, obligada ya a exponerse a su más

contradictorio reto, y no pudiendo eludir una profunda inestabilidad en sus más íntimas estructuras comunicativas.

La radio, la televisión y los periódicos se han convertido en componentes de una explosión y multiplicación generalizada de Weltanschauungen: de visiones de mundo [...] La misma lógica del <<mercado>> de la información reclama una continua dilatación de este mercado mismo, exigiendo, consiguientemente, que <<todo>> se convierta, de alguna manera, en objeto de comunicación.¹

En realidad, una manera de señalar la brecha entre los periodos y de fechar la emergencia del posmodernismo se encuentra precisamente aquí: en el momento (diría que a principio de los 60) en que la posición del modernismo superior y su estética dominante llega a establecerse en el mundo académico.²

El comienzo del siglo XX culminó su proceso de transparencia en ésta difícilmente franqueable barrera de la primera mitad de siglo, enfrentándose de golpe con la radicalidad de una tarea, que parecería, al menos en principio, una definitiva puesta en jaque de los procesos de positivización de lo comunicativo. Si las primeras vanguardias, que habían surgido inicialmente para dar salida a los aspectos estéticos de la imagen -resurgiendo incluso en el interior de las formas de reorganización fotográfica-, terminaban frecuentemente por ser incluidas en los procesos de normalización, movidas por su necesidad de impacto o por una clara incapacidad técnica frente al audiovisual, ahora, en su exigencia de forzar una inevitable respuesta por parte de la comunicación, parecerán romper sus fronteras, posibilitando una ruptura estética sin precedentes y un acercamiento pleno ya a la personalización de los mensajes.

Se abre camino un ideal de emancipación a cuya base misma están, más bien, la oscilación, la pluralidad, y, en definitiva, la erosión del propio *principio de realidad*.³ Se desarrollan, en el interior mismo del sistema de la comunicación, mecanismos (el surgir de nuevos centros de historia) que terminan, en definitiva, por volver imposible la realización de la autotransparencia.⁴ La transformación más radical que se ha producido entre los años sesenta y hoy, en lo que respecta a la relación entre el arte y la vida cotidiana, se puede describir, me parece, como paso de la utopía a la heterotopía.⁵ Precisamente en este caos relativo residen nuestras esperanzas de emancipación.⁶

¹ Vattimo, Gianni. *La sociedad Transparente*. Paidós, Barcelona, 1990. Pág. 79.

² Jameson, Frederic. "Posmodernismo y Sociedad de consumo". AA.VV. *La Postmodernidad*. Kairós, Barcelona, 1985. Pág. 185.

³ Vattimo, Gianni. Op.cit. Pág. 82

⁴ Vattimo, Gianni. Ibidem. Págs. 104-105.

⁵ Vattimo, Gianni. Ibidem. Pág. 155.

⁶ Vattimo, Gianni. Ibidem. Pág. 78

Pero, si hablamos de un acercamiento de la comunicación a las capas más oscuras de la imagen, de una ruptura radical en los planteamientos generalizadores del sentido, debemos también hablar de una reforma que no dejará de plantear, desde su inicio, lo inadmisibile de una fuga incontrolada hacia lo estético. Hablamos de una crisis de la imagen que abrirá un nuevo campo de condiciones para la comunicación, que operará sobre ese límite de generalización que había venido impidiendo su extensión más allá, que se desplazará hacia una nueva incorporación de formas que habían sido siempre bastante incompatibles con ella; pero que mostrará claramente una resistencia, con toda su fuerza, a la simple pérdida de la tradicional capacidad de control. Poco a poco, se irán sucediendo, entonces, diferentes procesos reguladores que, motivados por una inevitable necesidad de extensión del sistema y por una consiguiente normalización de los fenómenos marginales, intenten reparar esa complejización tortuosa de la transparencia. La comunicación tendrá que adaptarse progresivamente a la presencia de una delicada heterogeneidad social, a una incorporación de distorsiones estéticas que conmocionan inicialmente toda su velocidad positiva, pero no dejará de plantearse, sin lugar a dudas, una profunda reflexión sobre las formas de recuperar su necesaria estabilidad; una estabilidad que pueda coquetear con el abismo pero sin ser devorada por él.

5.1.1.2 La reorganización del realismo veloz en la segunda mitad del siglo XX.

Si en ese momento de mitad de siglo encontró el *iconismo veloz* su más importante barrera para continuar el proceso de aceleración, impulsado a una comprensión de fragmentos que descolocaban toda su estructura, no podremos hablar, sin embargo, de finalización de su velocidad. Habiendo emergido ya amplias razones sobre la eterna heterogeneidad del saber y de la imagen, y en ese momento en que la técnica audiovisual hubo comprendido ya que no podía reducir lo particular a lo general, vino a darse una nueva solución a la velocidad comunicativa: la comunicación, movida por su necesidad de extender a toda costa su inercia, saltó precipitadamente al tratamiento personalizado de todos los receptores y de todas sus fisuras, pasando por encima de las vanguardias y acompañando a los múltiples giros de una heterogeneidad siempre deseada, construyendo particularidades que siempre habían sido superpuestas en una modelización común.

Las heterotopías suponen siempre un sistema de apertura y de cerrazón que las aísla del tiempo que las hace penetrables [...] todo el mundo puede entrar en esos emplazamientos heterotópicos,

pero, a decir verdad, sólo es una ilusión: uno puede penetrar, y, sin embargo, resulta, por el mismo hecho de entrar, excluido. Pienso, por ejemplo, en aquellas famosas cámaras que existían en las grandes granjas de Brasil y, en general, de América del sur. La puerta de acceso no daba a la habitación central en la que vivía la familia, y todo el que pasaba, todo viajero, tenía el derecho a empujar dicha puerta, a entrar en la cámara y pasar allí una noche. Ahora bien, esas cámaras eran de tal forma que el individuo que pasaba por allí no accedía nunca al corazón de la familia, era totalmente un huésped de paso, no era verdaderamente invitado.⁷

La velocidad audiovisual pasó al tratamiento analítico y ordenador de sus diferencias. Lo particular y lo selectivo se convirtieron en el nuevo objeto de la técnica y de la comunicación, optimizando los problemas de la divergencia social, y rechazando el múltiple juego de interrelaciones que ésta podía llevar implícito gracias a una organización interna de los propios procesos individuales. Se dio paso a una heterogeneidad de imágenes reguladas por catálogo. El audiovisual dio un giro para reconstruir su necesidad de estar en todas partes, pero lo hizo organizando todos los lugares, eliminando definitivamente las continuidades, ligeramente sociales, que todavía mantenía su anterior positivismo visual (en la tradición fotográfica lo masivo suprimía a lo personal pero incluía una inevitable, deseable y compleja dinámica de grupos, un magnetismo social que la electrónica atomizará, simulando su vasta riqueza potencial, sus roces y sus contigüidades). La crisis del audiovisual supuso la finalización de un proceso que remontaría el vuelo organizando las fisuras estéticas de otro modo, rechazando, a través de nuevas y sofisticadas fórmulas de control, las divergencias que podían cuestionar su operatividad.

Este nuevo momento del capitalismo puede fecharse desde el boom en Estados Unidos a fines de los años 40 y principios de los 50 o, en Francia, a partir del establecimiento de la Quinta República en 1958. Los años 60 son en muchos aspectos el periodo transicional clave, un periodo en el que el nuevo orden internacional (neocolonialismo, la revolución verde, la información electrónica y los ordenadores) ocupa su lugar.⁸

Así, el conjunto de divergencias va a ser encadenado en un proceso catalogado de formas que comenzará a dirigirse -selectivamente- a capas de la sociedad muy específicas; lo sucesivamente divergente es asumido como lo más representativo y actual de cada grupo. La crisis del audiovisual se calma con un nuevo proceso de normalización que rodea el problema y lo esquivo hacia otros horizontes; la imagen admite ya su imposibilidad universal, pero no para volcarse a un tratamiento más delicado de su estética, a una extensión con todas las consecuencias a su

⁷ Foucault, Michel. "Espacios diferentes". Catálogo de la Exposición *Toponimias - 8 ideas del espacio* - Fundación "La Caixa", Madrid, 1994. Pág. 37.

⁸ Jameson, Frederic. Op.cit. Pág. 168.

multiplicidad variable, a una caída comprensiva en sus abismos, sino a una obstrucción de los propios circuitos de continuidad individuo-sociedad, mostrando que la continuidad social sólo es válida si no es del todo completa. La nueva imagen se hace planetaria sin necesidad de recurrir a la generalización universal, multiplica sus prótesis hasta el infinito y enlaza sus átomos heterogéneos formando una red diversificada; la exterioridad se reducirá ahora a base de atomizar particularidades, regulando el propio tiempo por-venir de sus giros materiales, preparando redes de seguridad para cada una de sus caídas potenciales. La decadencia de una época llamada en este trabajo *positiva*, abre paso a nuevos momentos de concreción, momentos que seguirán suponiendo paraísos emancipatorios, pero también cárceles siniestras; momentos que nos señalarán el eterno vaivén de una técnica que obliga permanentemente a agudizar el ingenio del perpetuo imaginador-imaginado.

La producción de bienes y, en particular, nuestras ropas, muebles, edificios y otros artefactos están ahora estrechamente unidos con los cambios de estilo que se derivan de la experimentación artística. Nuestra publicidad, por ejemplo, se alimenta del postmodernismo en todas las artes y es inconcebible sin él.⁹

5.1.2 Arte y consumo en el inicio de la segunda mitad del siglo XX

5.1.2.1 Arte y tecnología

Retrotrayéndonos a lo tratado en el capítulo anterior, y apoyándonos en el ya comentado trabajo de Walter Benjamin, *La obra de arte en su época de reproducción técnica*, consideremos aquellos aspectos radicales que extraía de la estética mecanizada, aquellos instantes de ruptura vanguardista que quedaban rearticulados, y que, no obstante, como elementos de su resistencia, creemos que volverán a repetirse de nuevo, de forma muy compleja, en la segunda mitad de siglo. Si bien el *nuevo arte* podía quedar mediatizado por el consumo y por su capacidad de impacto, por la apropiación comunicativa y fetichista de la copia, Benjamin presuponía también en la nueva imagen -la imagen del cartel, del collage, del cine o de la fotografía-, aun siendo susceptible de positivación, la potencialidad de un alto contenido estético-social, una alusión a la pluralidad y a los intereses sociales de una colectividad potencialmente dinámica; algo repetidamente crítico, aunque sucesivamente recortado. En este sentido, el desliz benjaminiano en favor de una estética -

⁹ Jameson, Frederic. *Ibidem*. Pág. 184

subyacente a la técnica- que pudiera restablecer permanentemente el circuito social de la comunicación, nos hace pensar en la relación de disconformidad entre los aspectos estéticos y comunicativos de toda obra de arte; en la importancia, al margen de sus concreciones masivas, de esa íntima vinculación existente entre la interpretación artística y la vida de lo social; en cómo los ojos tienen un perfil básicamente social y la sociedad un perfil básicamente metafórico. Una gran aportación que extiende los ojos estéticos hacia ese momento de descomposición social de la imagen técnica -y no sólo a su inevitable mecanización-, y hacia ese abismo y esa memoria que repetidamente recuperan las reproducciones críticas de las tecnologías de la imagen.

El planteamiento de una estética de la técnica nos puede ayudar, por tanto, a ver, por encima de una constante recuperación de la cercanía objetiva en la imagen, y a pesar de ese imposible punto de retorno, que la mecanización se produce siempre sobre el sometimiento del tejido subyacente de la imagen, que no se puede ejercer esa presión sin generar un sucesivo alud de vanguardias críticas que la transformen. La imagen técnica contiene una inevitable adherencia a los cambios e hibridaciones sociales del arte, aunque estos sean constantemente defraudados por el consumo. No es extraño por ello que, a pesar del desarrollo de las técnicas en nuestra mitad de siglo, se dé repetidamente una constante arremetida crítica de las artes, una arremetida que tienda a disolver la generalidad de los medios, completamente abierta a todo tipo de influencias y aportaciones nuevas, introduciendo en su interior, y por cualquier puerta, el constante magnetismo estético de lo social.

A mediados de nuestro siglo tendremos ya una arquitectura que se mezcle con el diseño, versatilizando necesariamente sus recintos generales, una fotografía y una pintura que se entrelazan en sus mismos puntos de fuga (generando híbridos como el Pop Art o el hiperrealismo), o unos grandes enlaces, entre el cine y el resto de técnicas de la imagen, que convierten a la técnica en un gran mar donde se extienden las múltiples posibilidades y los gestos de inercia de esa apertura estético-social. La imagen técnica muestra una continua contaminación de los soportes que doblega, y por ello, lo social va a emerger como constante empuje en las sucesivas transformaciones de la tecnología de la imagen, resurgiendo incluso después de la última vanguardia, atento a cualquier manifestación nueva con la que obligar a la técnica a enfrentarse con sus propios abismos. Las vanguardias van a suponer

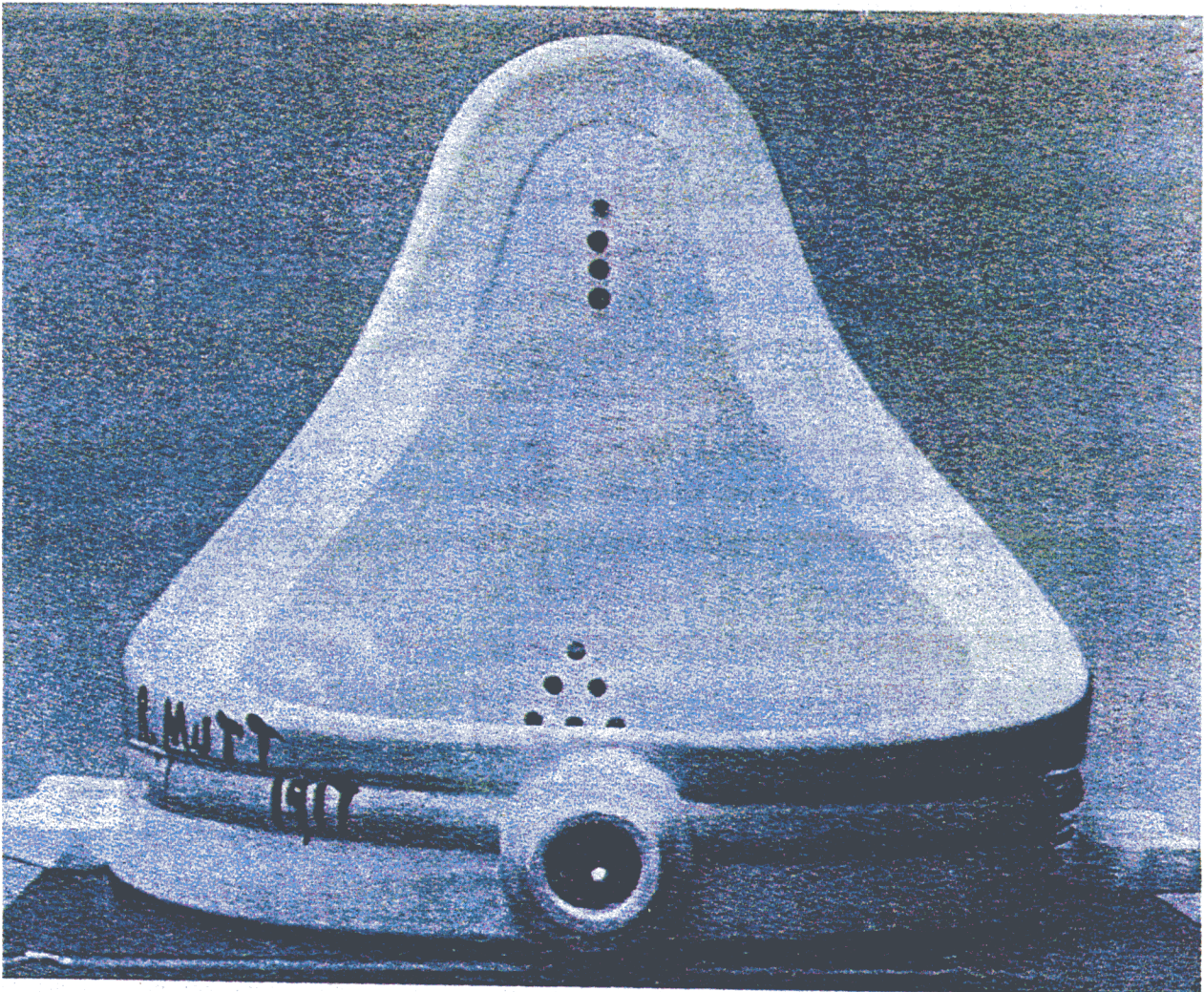
siempre una fuerte amenaza al control comunicativo, pero su camino no va a ser necesariamente un *paseo*, ni probablemente una victoria.

5.1.2.2 Del Pop Art al Hiperrealismo.

El fenómeno de ruptura y ambivalencia estética de la imagen en el inicio de la primera mitad del siglo se va a trasladar con distintas variantes a las corrientes pictóricas de la segunda mitad, y esta vez de una forma decididamente compleja y radical; hay un cansancio en la reiterada repetición de las caídas comunicativas, y una mayor frecuencia en el proceso de crítica social.

Con Duchamp ya había sospechado el Arte de la constante simplificación de las imágenes producida por el consumo, del fetichismo, y del impacto visual del que no escapaban totalmente las vanguardias; unas vanguardias que exorcizaban el consumo con su salida a paraísos redentores o espectaculares, y que frecuentemente eran instrumentalizadas acogiendo los aspectos más masivos de sus divergencias estéticas. Si Duchamp forma parte de los primeros grupos de vanguardia, manteniendo buenas relaciones con el dadaísmo, el futurismo o el cubismo, será, sin embargo, en las corrientes artísticas de la segunda mitad de siglo, donde ese artista cobre su mayor importancia. Duchamp evolucionará hacia un espíritu artístico que señale a la obra de arte como el efímero soporte de una actividad más compleja, una actividad insertada ya en una sociedad que diverge claramente de lo general, y que se desarrolla en capas mucho más complejas de sentido. La obra de arte será el soporte de una vivencia personal heterogénea que es consciente ya de la simulación que cualquier imagen impone. Duchamp pone de manifiesto que el arte expresa imágenes autorreferenciales, que no pueden dejar de replegarse hasta el momento de génesis de su propia simulación; hasta el instante donde se visten con las múltiples oscilaciones del pensar y del tiempo. Con Duchamp no hay, sin embargo, una vuelta a los orígenes, el nuevo artista modelo no estiliza su vanguardismo de base hacia idealizaciones narcisistas o ensimismadas, sino hacia unas manifestaciones menos substanciales y más dependientes del infinito juego de secuencias de la imagen, hacia un juego similar al *fuera de campo* cinematográfico, como vivencia cotidiana de las imágenes.

Lámina 31. *Fontaine*. Marcel Duchamp. (1917).



Marcel Duchamp, *Fontaine*, 1917

A pesar del uso de una cierta figuración, el fenómeno de descomposición de la imagen es sometido al contexto de sus infinitas referencias, a su apertura hacia el vasto fondo de la sala o hacia el complejo mundo de relaciones que se impone al receptor que la mira, sin los andamiajes de un contexto rígidamente prefijado por el artista, y produciendo sucesivamente una desubstancialización completa de sus sugerencias. Con ello nos situamos en un punto diferente al consumo y a la estética estereotipada de las obras de arte y de las imágenes, en un consumo tal vez más abierto a los devenires de lo social; un consumo que se aproxima al vértigo de lo sucesivamente contiguo, al vasto y contradictorio conjunto de relaciones externas del fetiche.

Como heredero ejemplar de esa forma de entender el arte, el *Pop Art* -ampliado después por el *Hiperrealismo*-, irá poniendo de manifiesto que, en el fondo, toda la formulación de los programas de los años 60 tiene mucho que ver con los problemas de los primeros programas de vanguardia, antes de ser presos de su veneración por el impacto. El *Pop Art*, de entre todas las tendencias artísticas de su momento y como principal vanguardia de los 60, vendrá a reformular definitivamente la noción de shock, presentándose como una autoevidencia de su propia artificialidad. El *Pop Art* pone en cada obra de arte unos puntos suspensivos temporales, *todo continua, yo sólo soy una parte del proceso*. El *Pop Art* es ya consciente de que no hay puntos finales en el desarrollo de composición de las figuras, ni tampoco una figuración final; juega contra la figura, contra la representación, considerando la superficie del cuadro como si fuera el efecto de una producción en serie, y cuyo propio efecto destructor se degrade en su misma potencia técnica, en su perfección efímera frente a los márgenes cotidianos que la circundan. *Rauschenberg* y *Rosenquist*, por ejemplo, trabajan en esa operación superficial de destrucción plástica; no en un ejercicio de abstracción que hipostasie la copia, sino en su propia y lenta separación del original y de su idea, destruyendo la representación figurativa de la imagen, jugando resueltamente con los efectos de contigüidad de las imágenes, con el roce de las imágenes entre sí, con esa especie de atracción que hace caer a unas en el campo de atracción de las otras, mutando siempre el conjunto. Frente al perfil duro de los medios de masas, y ante unas vanguardias fetichistas, el *Pop Art* va a reflejar lo banal como arte: lo que va pasando, lo que se usa y se tira, aquello que ironiza con su valor real.

Lámina 32. *M-Posiblemente* (retrato de una joven). Roy Lichtenstein (1965).



A finales de los años cincuenta y durante las décadas siguientes, la polémica figuración / no figuración se vuelve a plantear, si bien ahora desde una perspectiva distinta, opuesta incluso a la de los comienzos de las vanguardias [...] El empleo de la perspectiva en Warhol no supone una recuperación de la ficción de tridimensionalidad del cuadro, en cuanto que lo que el pintor representa no es un objeto tridimensional, sino la representación de ese objeto en un medio bidimensional (anuncio o fotografía), es decir, la copia de la copia ¹⁰.

Pero, si bien el *Pop Art* banaliza el impacto y la obsesión óptica, también coquetea con el consumo despreocupado de la imagen, con su inevitable carácter *light* y *cotidiano*, con su inutilidad y peligro permanente, y, como consecuencia, con una necesidad de sustraerse a la nueva potencia comunicativa que le circunda; la necesidad de control comunicativo encontrará en él un buen aliado. El *Pop Art* se acerca a ese control de las redes de seguridad circenses, a un transformismo al que se exige un cierto nivel de utilitarismo funcional, una aportación de catálogos eclécticos de comportamiento que permitan desarrollar una sociedad plural, pero no contradictoria con su orden. La comunicación ha comprendido ya la necesaria corrección de sus fisuras, pero exige también una contrapartida, aunque sea compleja.

Entramos en una idea de consumo que no extrae ya valores compactos y generales, sino repetidamente coordinables para el conjunto de la organización social, efímeros, pero parcialmente útiles a una idea de personalización o de colaboración grupal. Se abre así un posible tejido de relaciones sociales múltiples, concretado en apartados estancos de organización global. Un nuevo impacto (o un nuevo sustituto contemporáneo) que no hará ya hincapié en el fetichismo de la obra, sino en el carácter parcialmente funcional de sus propuestas, en la importancia de su extracción de valor, de su consumo productivo. Consciente de su vejez prematura, la imagen buscará una llegada oportuna, fugaz y volátil, y, antes de su vivencia repetida, antes de experimentar el completo trazado de su vida y de su reencontrable muerte, pensará ya en sus posteriores superaciones, en su acumulación de probabilidades parciales. El Pop parece decir: *vamos a diseñar y sólo a diseñar probabilidades*.

El Pop parece representar una postura conformista con el mundo capitalista, que no plantea el sentido tradicional del arte ni su formato, y ni siquiera pretende una expresión individual, sino ser objeto de consumo, incluso de rápido consumo. ¹¹

¹⁰ De Vicente Delgado, Alfonso. *El arte en la Postmodernidad*. Todo vale. Ediciones del Drac, Barcelona, 1989. Pág. 127

¹¹ De Vicente Delgado, Alfonso. *Ibidem*. Pág. 130

La nueva concepción de la estética de Warhol que propaga la renuncia total al culto individual y que se considera a sí mismo como un instrumento que sirve al cálculo, y a la regulación dentro de un aparato de fabricación colectivo [...] se limita a la representación concentrada de la vida y de la acción, y en este sentido, la perfecta funcionalidad de la máquina es su aspiración ideal.¹²

El arte de los 70 significa el inicio de un cambio en la propia dimensión finalista de la imagen que se va a obsesionar ahora con su propia multiplicación y eclecticismo utilitario; el *Pop Art* funcionará en consonancia con una propaganda de liberación consumista, como un diálogo práctico con el espectador que no rechazará una complicidad reguladora de su marginalidad, condensándose en formas como el cartel publicitario, herramienta de rápido y eficaz consumo, o erigiéndose como la bandera de unas élites integrables por catálogo, popster o programa televisivo espectacular. El *Pop Art*, con su inauguración de un ambiguo y fuerte criticismo estético, teñirá todos los movimientos posteriores. Será el caso de la pintura *hiperrealista*, que se caracterizará por una sobreimitación radicalmente crítica de la fotografía, por una inversión de esfuerzo técnico que ponga de manifiesto los detalles ocultos por el punto de vista focal de la cámara, invitándonos a una escalada colorista y multiplicativa de detalles que nos introduzca en paraísos particulares de percepción de imágenes, en estados alucinatorios de la visión que puedan, sin embargo, ser conducidos como nuevos y posibles mundos de experiencia que materializar. El *Hiperrealismo* modificará hondamente el tejido visual, provocando a las técnicas audiovisuales de la época con elementos que versatilicen internamente sus propios procesos de anclaje de la imagen.

El hiperrealismo toma del Pop, del que deriva, su objetividad, pero frente al Pop y frente al realismo tradicional, el hiperrealismo no se interesa tanto por la realidad de las cosas, sino por la percepción de esa realidad, por las relaciones entre imagen y realidad. Así la influencia de la fotografía (fotorrealismo) es enorme: la ampliación engañosa de detalles, la diferenciación artificial de los planos, los encuadres más o menos forzados (relaciones con el cine), el colorido brillante y luminoso.¹³

El *Hiperrealismo* pretenderá mostrar la realidad como algo relativo y manipulable, y su imitación de la fotografía pretenderá llamar sutilmente la atención sobre la propia falsedad de la imagen, provocando en el espectador una sensación de inseguridad, intentando *dejar claro que la experiencia óptica no basta para reconocer las cosas, y que incluso fracasará en momentos decisivos*¹⁴.

¹² Thomas, Karin. *Estilos de las artes plásticas en el siglo XX*. Ediciones del Serbal, 1988, Barcelona. Pág. 260.

¹³ De Vicente Delgado, Alfonso. Op.cit. Pág. 132

¹⁴ Thomas, Karin. Op.cit. Pág. 296.

Lámina 33. *Medici*. Franz Gertsch. (1971).



El *Hiperrealismo* profundizará en las sugerencias de la imagen, pero será consciente de su radicalidad como alternativa *en términos de versatilidad* al efecto óptico, incorporando en su seno una dinámica en la que el tedio y el aburrimiento de la imagen fotográfica impulsen definitivamente al receptor a una posible vivencia de nuevos e infinitos mundos de percepción. Lo importante será no sólo manifestar la contradictoriedad de la imagen, sino optar por todos los itinerarios por los que llegar a una imagen psicológicamente más objetiva; se habrá idealizado la virtualidad de la imagen. Al igual que el *Pop*, permitirá que la optimización de las imágenes se convierta en algo recurrente en estos años, pero esta vez con caminos de ensoñamiento en los que la búsqueda y exaltación de los fenómenos del sistema visual sea considerados como vías de escape a conquistar.

Los años 70 mantendrán la velocidad: *puesto que nada vale, toda experiencia es posible*, y el Arte, como ya lo hacían el *Op* y el *Pop*, seguirá buscando alejarse, desde los reflejos de la imagen, tanto de lo meramente antropomórfico y representativo de la técnica, como de la dinámica interna de los grupos sociales o los individuos; buscando reflejar las relaciones simples y los circuitos de consumo sublimados.

Podemos hablar, en términos generales, de una tendencia global, que surge en los años 60 y que se desplaza inicialmente a lo largo los años 70, a rellenar todo el espacio estético con imágenes, y a hacerlo espectacularmente, en una especie de circuito de catálisis y catalogación de experiencias. Se manifiesta una tendencia de lo social a insertarse en los ritmos artísticos y técnicos, pero reduplicando su propia distancia de percepción hacia dobles que la superan desde la nueva atmósfera de condensación de imágenes, en un propio y nítido simulacro. Así, la sucesión de vanguardias *Pop* va creando y ampliando la iconosfera, haciendo que la imagen se descargue todavía más de contradictoriedad, incapaz de vivir y agotarse en su abismo, llamándose a sí misma imagen, como simple momento de paso sublimado que se sabe compitiendo integralmente por ocupar un espacio en el infinito mundo de posibilidades del consumo.

Las artes fugaces y efímeras, las artes débiles, enlazan mejor con la sensibilidad actual.¹⁵

¹⁵ De Vicente Delgado, Alfonso. Op.cit. Pág. 51

5.1.2.3 La cristalización técnica del ojo y del cerebro.

Explicando el devenir hacia nuevos modos de sujeción personal de la imagen, y la tendencia hacia unas nuevas formas de aceleración de la visión que ya no acumulan imágenes positivas sino catálogos de variables visuales, Paul Virilio va a detenerse en las nuevas formas de control de la imagen, ya sea en su vertiente artística como en sus correspondientes procesos audiovisuales, intentando mostrar que todo el conjunto viene acompañado de un nuevo exceso de velocidad, un exceso caracterizado esta vez por una lógica paradójica -y no dialéctica- de reconstrucción de imágenes.

Virilio parte del concepto de *pinolepsia*, concepto basado en las frecuentes ausencias perceptivas de la conciencia y de la persistencia retínica, en ese *algo que pasa sin que nos demos cuenta, señalando la imposibilidad de percibir completamente toda la sucesión y todo el continuo de fenómenos*. El fenómeno pinoléptico, constantemente presente en nuestra percepción, *no es una deformación sino la condición de posibilidad de toda percepción*, la pinolepsia invita a reconstruir los fenómenos de forma temporal e imaginativa, mostrándonos una relación muy intensa entre el montaje de nuestras imágenes y nuestra propia experiencia del tiempo.

el ataque pinoléptico podría considerarse una libertad humana en la medida en que esa libertad constituiría un margen dado a cada ser humano para que invente sus propias relaciones con el tiempo.¹⁶

Pero, la *pinolepsia* no puede impedir, sin embargo, que la técnica y el artificio estratégico puedan rearticular toda su experiencia por medio de unos rigurosos controles de velocidad, por un orden en la captación y organización de su imagen, ya sea a través de la vieja dialéctica de generalización, como a través de esa nueva mecanización paradójica, que busca alcanzar los enlaces visuales más óptimos y particulares. Virilio señala la obsesión de condensar esas ausencias momentáneas de la sensación, la necesidad de cristalizar ese vacío perceptivo y comprensivo de la memoria en el que suceden cosas que no son percibidas, a través de un exceso de velocidad, a través de una inercia que penetre hasta un momento inmediatamente anterior o posterior de ese viaje incierto de la memoria pinoléptica, ordenando sus devenires y acelerando sus itinerarios para llegar a los lados más invisibles de la

¹⁶ Cfr. Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. Anagrama, Barcelona. 1988.. Pág. 22

imagen. Virilio explica así el control consumista y la fragmentación de los ritmos de la imagen

Para que el ojo pueda percibir la aceleración de los cuerpos y la fugacidad del movimiento es preciso que la vista, libre de huellas mnemónicas, sea guiada ¹⁷ El ideal de la observación científica de la realidad consistiría entonces, en una suerte de trance controlado, o, mejor aún, de un control de la velocidad de conciencia ¹⁸

Y así, esa aparición de *algo no contemplado* será conquistada, en la segunda mitad de nuestro siglo, en una nueva escalada de aceleración, el audiovisual buscará unos momentos temporales y personales que atrapen aquello que se escapa, y por ello mismo, señalará una posible caza de la materia, de esos vacíos expresivos del continuo material que deben ser atómicamente recuperados. Será la velocidad de captación fotográfica la que intente suplir estas ausencias en un intento de penetrar en todos los rincones, suprimiendo los cortes aparentes de la duración, incluso más allá de la propia unidad de la conciencia, en lo onírico, en el sueño; la fotografía instrumentalizará la imagen, extendiéndose incluso hacia la ambigüedad y la recontextualización hiperrealista, hacia aquellos *fuera de campo* que le son inmanentes, venciendo a los nuevos juegos reflexivos de la imagen postmoderna. La fotografía de la segunda mitad de siglo atravesará su propia velocidad de adición positiva con la potencia de la técnica de la yuxtaposición, para encontrarse con una nueva velocidad que la supere; una nueva velocidad divisoria que ordene hasta los fragmentos más escondidos de la imagen.

El cine reproducirá bien esta revolución de la conciencia, reemplazando el estado de vigilia por un *estado artificial de vigilia paradójica*, un estado artificial que se apropiará, no ya de los datos, sino de los circuitos de relación, de nuestras ideas relacionales, simulando nuestra visión, relacionándolo todo por nosotros. A partir de ahora los estímulos visuales serán extraídos de la propia inercia temporal de la mirada, haciendo de la *velocidad de la luz* el único límite de aceleración. El ejemplo del *travelling* nos explica la aceleración de la nueva velocidad cinematográfica, lanzando al espectador detrás de su imagen, como copiloto frenético de los móviles acelerados en la pantalla. La *ilusión locomotriz* se convierte en verdad y obsesión de la vista, en un extremo de búsqueda infinita que quiere encontrar definitivamente aquello que busca; un mecanismo que se amplía hasta el infinito, incorporando todos los elementos que encuentra a su paso.

¹⁷ Virilio, Paul. *Ibidem*. Pág. 57

¹⁸ Virilio, Paul. *Ibidem*. Pág. 33

La velocidad trata la visión como materia prima, con la aceleración viajar equivale a filmar, no tanto producir imágenes como huellas mnemónicas nuevas, inverosímiles, sobrenaturales.¹⁹

Es por ello que, si el mero efecto de realidad positivo podía considerarse pernicioso, su superación simulatoria transformará el propio orden temporal de la percepción visual, aproximándose a unos espacios que la superan ya desde dentro, anticipando sus propias formas de devenir; *filmar lo que no existe es inexacto, pues lo que se rueda existe, de un modo u otro; es la velocidad a la que filman lo que no existe*²⁰. La velocidad busca atrapar el tiempo, todos los sucesivos escapes pinolépticos, en una metáfora que Virilio refleja con el control del reloj: *desde la propia sombra de la aguja solar al motor de relojería, y de ahí al borrado del engranaje de los números digitales; el rastro espacial del tiempo queda dinamitado, la luz ha cambiado su función, ya no sigue los ritmos naturales del día y la noche, sino una iluminación permanente.*

Frente a las primeras vanguardias, que quebraron la representación sólo pictóricamente, y no culturalmente, las tecnologías y estéticas contemporáneas han dinamitado la tarea, modificando los entresijos de una cultura que encontrará ya demasiado apego en sacar conclusiones de la quiebra; corriendo tras unas formas que deben acelerarse para llegar antes a un lugar siempre superficial. Lejos, por tanto, de las alegrías vanguardistas, el artificio comunicativo veloz, que tensa y revoluciona la estética, será precisamente el único móvil donde lo social encontrará sus entradas, el sitio donde encontrará sus soluciones, depositadas en la bondadosa colaboración de la técnica; la imagen comunicativa hará característica de las últimas décadas de nuestro siglo una permanente y fugaz adhesión de lo social a los cambios rápidos de imaginario, un cierto peregrinaje de los deseos sociales alrededor de su pliegue y despliegue, solicitando unas nuevas inserciones donde justifique el efímero y minúsculo valor de su existencia.

La anexión de los mundos del arte por la urgencia publicitaria ha reactivado la superstición de lo nuevo. La esfera de la actualidad, en la que toda "última novedad" descalifica y devalúa el antes-después (el periódico de ayer pierde su valor comercial hoy), ha acudido en auxilio del mundo difunto de la utopía social para, sirviéndose de un *quid pro quo*, rescatar a la modernidad como diferencia y ruptura. Pero ha cambiado de signo. De mesiánica ha pasado a ser mediática, de modo que la idea romántica de vanguardia, hasta hace poco signo de rebelión y estandarte de la maldición, funciona ya en sentido inverso, esto es, como medio de inserción²¹

¹⁹ Virilio, Paul. *Ibidem*. Pág. 67

²⁰ Virilio, Paul. *Ibidem*. Cfr. Pág. 14

²¹ Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona, Paidós Comunicación, 1994. Pág. 134

La imagen, por tanto, ya sea en los soportes comunicativos como en los artísticos, se comportará totalmente implicada con un heterogéneo conjunto de inercias parciales, respondiendo al empuje de unas posibilidades que le ayuden repetidamente a integrarse como nuevo y espectacular miembro de la iconosfera. Si las manifestaciones de la imagen hasta los años 50 todavía mantenían un centro de gravedad en el *impacto masivo*, la emergencia de la pluralidad visual, empaquetada ya para un *consumo y una producción pluralizadas*, mantendrá vigente la sospecha de que *la ilusión de una experiencia artística para las masas*, pensada por Benjamin, termina siempre por diluirse; y esta vez a base de su fragmentación acelerada.

Reconocer la función del arte en la época de reproducción técnica significa reconocer la tendencia de las masas a cambiar las condiciones de propiedad, e insisto en el hecho de que esta tendencia es inseparable del estatuto de la técnica. En otras palabras, la técnica de reproducción ha creado la posibilidad de diferentes condiciones de propiedad [...] **(a pesar de todo)** el estado totalitario, dice Benjamin, busca dar expresión a la tendencia de transformar las condiciones de propiedad, manteniendo, sin embargo, las condiciones como tales. ²²

5.1.2.4 Jean Baudrillard: Consumo y performatividad, simulación y simulacro.

Vamos a intentar condensar un poco más este problema con las observaciones de Jean Baudrillard sobre *la crisis de la representación en la sociedad de consumo contemporánea*. Para comenzar este recorrido partiremos del estudio que *El Sistema de los Objetos* ²³ y la *Crítica de la Economía Política del signo* ²⁴ hacen sobre el valor de las nuevas mercancías contemporáneas, apoyándonos en la explosión de una publicidad heterogénea y personalizada, y en el auge de un intercambio social totalmente versatilizado y fragmentado en los años 60. Si ahora se da ya, cada vez más, una extendida libertad de oferta de productos, un consumo y una producción más abiertos y complejos -una proliferación de nuevos productos y de nuevos productores que complejizan el intercambio de productos-, esta heterogeneidad no significa una reapropiación del valor, una reapropiación del *valor de uso* sobre el *valor de cambio* de los objetos (y, por consiguiente, de las imágenes) sino una nueva forma de evacuación del gasto, un *valor de uso* funcionalizado y optimizado en el sistema, un simple e inflacionario *valor-signo*. Si el *valor de uso* era constantemente superpuesto a un *valor de cambio* fetichista y mecanizado, el nuevo *valor-signo* va a

²² Mariniello, Silvestra. *El cine y el fin del arte*. Cátedra, Madrid, 1992. Pág. 20. (el entre-paréntesis no pertenece a la cita)

²³ Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. Siglo XXI, México, 1985.

²⁴ Baudrillard, Jean. *Crítica de la Economía Política del signo*. Siglo XXI, México, 1982.

realizar un simulacro de versatilidad del que se sacarán sólo las posibles utilidades parciales, los frutos de un *consumo productivo* que nos ayude sólo a una nueva reproducción ampliada.

Tenemos, por tanto, un *valor-signo* que se podrá corresponder con la nueva imagen postmoderna, con una imagen que desplaza internamente sus devenires materiales, su gasto social, hacia la optimización consumista del valor. La proliferación de la imagen aportará una significación más abierta, pero, igualmente también, un sometimiento particular a la nueva acumulación de valor, una particularización, instrumentalizada por la necesidad de *sacar el valor de todo*, que impedirá igualmente *una dinámica natural de los objetos al gasto*.

La fórmula de reincorporación del valor de uso a una nueva forma hipostasiada de valor de cambio, contiene una dinámica muy sutil entre el sistema funcional y sus propios sistemas disfuncionales: como antes, los signos no tienen valor en sí mismos sino en función al sistema, pero, ahora, lo disfuncional (el objeto marginal o encontrado) será instrumentalizado en su propia estructura (aquella para la que ha sido concebida) para ser funcional, aprovechando sus contradicciones como hipotéticas posibilidades de integración al conjunto; el objeto, en suma, no será generalizado, sino reciclado y aprovechado hasta sus últimas consecuencias. Éste va a ser el primer apunte de una nueva continuidad del valor estructural en la iconosfera; con la conversión del objeto en *objeto/signo*, se consume ahora, no ya el objeto mismo, su valor de uso o su propio valor de cambio, sino las formas de valor momentáneo con las que viene a casar, como signo heterogéneo, en todo un sistema funcional. El orden del control va a rearticular todo un proceso de particularización de la mercancía, señalando la óptima correlación entre los input y los output de un sistema, catalizando sus meras utilidades específicas.

La *performatividad* nos ayudará a comprender el modo de control de un dispositivo basado en la optimización consecutiva de todas sus diferencias, sean regulares o irregulares, y no en un simple proceso positivo de eliminación de irregularidades.

Los procedimientos administrativos harán "querer" por parte de los individuos lo que el sistema necesita para ser performativo.²⁵ En este sentido, el sistema se presenta como la máquina vanguardista que arrastra a la humanidad detrás de ella, deshumanizándola para rehumanizarla

²⁵ Lyotard, Jean-Francois. *La condición postmoderna*. Cátedra, Madrid, 1986. Pág. 111.

a un distinto nivel de capacidad normativa [...] Se identifica con el sistema social concebido como una totalidad a la búsqueda de su unidad más performativa posible.²⁶

El proceso pasa de ser lineal (como generalización de diferencias) a multiplicativo (como seguimiento de utilidades). Esta idea podría construirnos el paso directo de la *simulación* al *simulacro*, del organicismo a la velocidad ilimitada, el paso de una asimilación de diferencias a un constante seguimiento de las posibles novedades que integrar en el sistema. Con el *simulacro*, se dará el paso de un doloroso uso divergente a su instrumentalización (en él el *valor-signo* encontrará su punto fundamental de anclaje). El *simulacro* constituye un modo que puede servir ya de guía global al sistema, concretizando los trayectos y las funcionalidades heterogéneas de la imagen.

El simulacro no es una reproducción de lo real, sino una segunda realidad, la única realidad cognoscible para el individuo, dada la invalidez de la experiencia subjetiva personal.²⁷

Será concretamente en *El intercambio simbólico y la muerte*²⁸ y *Cultura y Simulacro*²⁹, donde Baudrillard explicitará expresamente este concepto, describiendo el paso de una mitología social simple a una compleja, el paso de una estructura generalizada a una estructura articulable en sus propios elementos. Baudrillard establece una transición en 3 etapas históricas, que abarcarán desde la operatividad de un principio de realidad ya caduco, hasta la complejidad del actual principio de simulación.

- a) Primera Etapa: Falsificación. Esquema dominante en la época clásica, del Renacimiento a la Revolución Industrial, caracterizado por la ley natural del valor. La nueva burguesía invoca a la plasticidad de la naturaleza, en su afán de convertir todo en realidad (en hacer coartada con lo visible). La referencia perdida se buscará en la naturaleza, produciendo valores neutros, que son los que se intercambian en un mundo objetivo. (Puede coincidir, más o menos, con nuestra época *del arte referencial*)
- b) Segunda Etapa: Producción: esquema dominante en la era industrial; ley mercantil del valor. La producción serial dispersa la referenciabilidad y la analogía con lo real, institucionalizando la equivalencia generalizada; la posibilidad misma de la producción está ahí, en romper la referencia y subordinarla al valor de cambio. La reproducción infinita es un desafío al orden natural, la creación de un mundo de

²⁶ Lyotard, Jean-Francois. *Ibidem*. Pág. 113.

²⁷ De Vicente Delgado, Alfonso. *Op.cit.* Pág. 49

²⁸ Baudrillard, Jean. *El intercambio simbólico y la muerte*. Monte Ávila Editores, Venezuela, 1992.

²⁹ Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Kairós, Barcelona, 1993

copias fetichizadas. El nuevo ultimátum burgués está en la reproducción misma, permitiendo que la convención social gane a la tragedia de la propia historia. En opinión de Baudrillard la forma de homogeneizar y de producir un control en la reproductibilidad (la forma de establecer uniformizaciones) es el propio rescate que garantizan los precios y los salarios, como catalizadores positivos de toda una época, y como núcleos de intercambio positivo. “El precio pagado por el objeto no es más que el rescate por parte del usuario de esa muerte diferida del objeto”.³⁰

(Según nuestro criterio, este primer efecto de ruptura con la representación, comenzado en el XVIII, será llevado a su apogeo con la fotografía y se extenderá casi hasta mediados del siglo XX).

- c) Tercera etapa: Simulación. Esquema actual. Ley estructural del valor. Los signos no se cambian entre sí por algo real o convencional, sino sólo por su posibilidad utilitaria, parcial y potencial. Lo que se reproduce a partir de ahora es el trabajo mismo neutralizado. Ya no se intercambian las mercancías según su equivalencia general sino según el código de performatividad; las mercancías se intercambian con todo, y no sólo con algunas otras mercancías. Las mercancías y el mercado, la producción y el consumo, ya no apuntan a las necesidades o al provecho general, sino a los aspectos parciales de utilidad, a los brotes de crecimiento del sistema. El código no es ya una aceleración de la productividad sino una inflación de los signos de la producción. El paso de madurez en este proceso significará la permanente búsqueda de optimización de diferencias: *el simulacro*³¹.

La necesidad de hipoteca permanente es el nexo de la mutación del sistema, la forma de extraer valor de donde parece ya no haberlo. El sistema pasa a ser la base de reproducción del sistema mismo, infinitamente, eludiendo cada vez más su propia muerte. La funcionalidad del sistema se convierte en especulación, en un alejamiento del punto de referencia y de la multiplicación seriada; sólo es necesario que se puedan equiparar nuevos modelos, según una tasa de cambio tolerable por el sistema, y nada cambiará en el orden esencial.

La esfera de lo económico nos deviene la esfera donde, por excelencia, la dominación del capital logra rescatarse a sí misma sin ponerse nunca en juego, al desviar el proceso de rescate hacia su propia reproducción indefinida.³²

Las finalidades han desaparecido, son los modelos los que nos generan. Ya no hay ideología, sólo hay simulacros.³³ Prácticamente e históricamente, esto significa la sustitución social al fin (y la providencia más o menos dialéctica que vela por el cumplimiento de ese fin) de un control

³⁰ Puig Peñalosa, Xavier. *La crisis de la representación en la era Postmoderna: el caso de Jean Baudrillard*. Universidad del País Vasco, Facultad de Filosofía y CC.EE., San Sebastián, 1992. Pág. 86.

³¹ Baudrillard, Jean. Op.cit. *El Intercambio simbólico y la muerte*. Pág. 59 y sucesivas.

³² Puig Peñalosa, Xavier. Op.cit. Pág. 86

³³ Baudrillard, Jean. Op.cit. *El Intercambio simbólico y la muerte*. Pág. 6

social mediante la. previsión, la simulación, la anticipación programadora, la mutación indeterminada pero regida por el código. En lugar de un proceso finalizado según su desarrollo ideal, estamos ante una generación por el modelo [...] De una sociedad capitalista productivista a un orden neocapitalista cibernético, que apunta esta vez al control absoluto.³⁴

5.1.3 Consolidación tecnológica de la imagen: el nuevo centro del dispositivo.

5.1.3.1 La rearticulación de la técnica audiovisual.

El nuevo *iconismo* veloz transportará a nuestra más inmediata contemporaneidad una imagen transformada, cuyas pautas de rapidez y simplicidad seguirán extendiéndose en una trayectoria continua. Podemos hablar de una segunda marcha en el proceso de aceleración de la *sociedad de la velocidad*³⁵, una segunda marcha que quedará totalmente establecida en nuestras últimas décadas del siglo, y que inaugurará una nueva expansión de la imagen técnica. Una nueva forma de *iconismo* veloz que no se caracterizará ya por la integrabilidad uniforme de sus actores, ni por la materialidad positiva de sus propuestas convencionales, sino por una específica hiperrealización y particularización de su materia heterogénea, por una complicidad personal con el receptor que se ayudará de la alquimia electrónica para mantener la propia escalada extensiva, transformando las formas clásicas del audiovisual en nuevos objetos de revelación y culto que deberán proyectarse hacia su acercamiento al pleno directo.

La individuación de la imagen tendrá un imprescindible aliado en esa mágica mezcla de fotones que es la Televisión, en esa nueva descomposición electrónica que viene a converger en una recomposición alquímica de la pantalla, en un destello de luz, revelador e infinitesimal, que sintetiza los complejos trazos materiales en nuevas moléculas de energía conjunta.

La entrada en el Nuevo Mundo de la imagen no se opera a nuestro entender en 1839, ni en 1859, primera exposición de fotografías en el salón de Bellas Artes de París. Ni en 1895, primera proyección de los hermanos Lumiere. Ni en 1928, *El cantor de Jazz*, primera película sonora, respuesta del cine a la radio. Ni en 1937, salida del Technicolor. Ni en 1951, salida del Eastmancolor (film negativo en color). Se opera en nuestros años setenta con el uso de la Televisión en color.³⁶ ¿Por qué ver en la imagen policroma de vídeo la cesura capital? Por dos

³⁴ Baudrillard, Jean. *Ibidem*. Pág. 70

³⁵ Virilio, Paul. *La máquina de la visión*. Cátedra, Madrid, 1989, y *Op.cit. La estética de la desaparición*.

³⁶ Debray, Régis. *Op.cit.* Pág. 224.

razones acumuladas. Primeramente el tubo catódico nos hace pasar de la proyección a la difusión, o de la luz reflejada desde fuera a la luz emitida por la pantalla. La televisión destruye el inmemorial dispositivo común al teatro, a la linterna mágica y al cine, oponiendo una sala oscura a una revelación luminosa [...] Después, el color refuerza de manera decisiva lo analógico, la concreción y la capacidad alucinatoria de la impronta.³⁷ En la pequeña pantalla, la verdadera vida no está detrás o al lado, fuera de campo, sino aquí y ahora. Más allá no hay nada.³⁸

La imagen técnica que se nos abre con la Televisión de los 60, transformará la velocidad y transparencia comunicativas con un importante aceleramiento de su instrumentabilidad, mostrando unas nuevas organizaciones estructurales que alcanzarán, sobre la base de un tratamiento particularizado de los saberes individuales, una extensión de efectos, a nivel planetario, que seguirá extendiéndose en las siguientes décadas. Las producciones audiovisuales de los 60 y 70 señalarán esa transformación del *impacto* en un dispositivo cuya organización resida ya en la multiplicación de imágenes, y en su correspondiente reagrupación funcional, en una velocidad infinitamente acelerada y en una fugaz y útil extracción de valor. Se pasará del control externo del sistema al control de los propios procesos, a la ampliación de su velocidad para captar la última experiencia. Régis Debray habla de la imagen televisiva constituyéndola como la protagonista de la iconosfera contemporánea, como el elemento más importante de una *mediosfera* general, un campo de luz donde converge todo lo visible y lo enunciable, y que construye un nuevo medio ambiente o espacio sintético de nuestra cultura. La videosfera re-democratiza la imagen en una visualización electronizada, en una unificación global de las miradas, en un solo espejo múltiple para todos, un espejo calidoscópico condensado por la tecnología. Partiendo de esa constante tendencia a la instrumentalización performativa, hemos llegado a la condensación de la velocidad en un dispositivo concreto.

La televisión revela, con toda claridad, que es la información la que hace el acontecimiento y no a la inversa. El acontecimiento no es el hecho en sí mismo, sino el hecho en tanto que es conocido, o es retomado.³⁹ En la pequeña pantalla, la verdadera vida no está detrás o al lado, fuera de campo, sino aquí y ahora. Más allá no hay nada. El mundo es lo que es [...] El hecho es incriticable, como la televisión [...] nadie replica al presente puro, y, en la televisión, todo es simple presente, inmediato, evidente, irrefutable.⁴⁰

³⁷ Debray, Régis. *Ibidem*. Pág. 235.

³⁸ Debray, Régis. *Ibidem*. Pág. 265

³⁹ Debray, Régis. *Ibidem*. Pág. 234

⁴⁰ Debray, Régis. *Ibidem*. Pág. 265

5.1.3.2 La gran época de la TV

La televisión tuvo, originariamente, su primer desarrollo desde los años 40 hasta los 60, pero durante este período mantuvo un funcionamiento heredero, en gran medida, de las técnicas y procedimientos precedentes. Así, esta primera TV se caracterizó por generar un *efecto de realidad* positivo, protagonizado por unas dinámicas más o menos dialécticas, y fundamentando en una simple transmisión de imágenes a distancia. Un funcionamiento por adición simple, y una convencionalidad, de mucha gravedad y consistencia, que asemejaban a la técnica cinematográfica, caracterizando todavía a una iconosfera que no se había comenzado a dilatar y expansionar.

Pero será, en los 60 y 70, cuando se produzca la nueva sofisticación del medio y el distanciamiento de sus orígenes, un distanciamiento que va a llevar a la imagen a incorporar los imaginarios más variados e imposibles. La TV habrá comprendido la importancia de su flujo de imágenes, y desde allí comenzará a acercarse polivalentemente al receptor, iniciando una importante carrera de instrumentalización que todavía hoy se mantiene.

En los primeros telediaros no aparecían los locutores sino mapas, fotos y filmaciones con su voz en off, según el modelo de los noticiarios cinematográficos. En la década de los sesenta esta voz anónima se individualizó, en Estados Unidos e Inglaterra, con locutores visibles y con nombres propios, fenómeno que engendraría un nuevo star-system audiovisual.⁴¹

En la televisión la mirada a los ojos del espectador que practica el presentador funciona como garantía de la realidad de las imágenes, invirtiendo el sentido de la operación respecto al cine.⁴²

La consecuencia más inmediata de este proceso va a ser la generación, en el mismo interior de la técnica televisiva, de un inevitable núcleo de redundancias fragmentarias y de reordenamientos aberrantes, una consecuencia derivada, necesariamente, de su obsesivo intento de llegar hasta las particularidades e inquietudes más lejanas de sus receptores. A partir de los años 70, la televisión comenzará a generar un macrodiscurso multiplicador, como centro aglutinador de una cada vez más compleja y heterogénea gama de discursos e imágenes, que vendrá a condensarse, funcionalmente, alrededor de las posibilidades técnicas de programación. La televisión va a constituirse en un dispositivo totalmente conectado con sus márgenes, con los espacios fuera de campo de cualquiera de sus mensajes; dominando y concentrando el hipertexto, articulando y acelerando sus procesos, y no

⁴¹ Gubern, Roman. *La mirada opulenta*. Gustavo Gili MassMedia, Barcelona, 1987. Pág. 343

⁴² Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. Cátedra, Madrid, 1995. Pág. 214

sólo ordenando performativamente sus contenidos, sino poniendo en relación todo lo poseído en su seno con cualquier otra cosa nueva o externa que se le avecine, comportándose como una especie de agujero negro donde todo salga transformado en la constante y repetida actualización de su presente.

Éstas podrían ser, de modo resumido, las características de ese macrodiscurso televisivo:

- a) Una fragmentación constante y una práctica ausencia de adición entre las imágenes.
- b) Una continuidad por conectores y sólo según exigencias de la programación.
- c) Una multiplicidad de canales unidos por la contigüidad del zapping.
- d) Una carencia de clausura; la fijación de sentido se elude tendiendo a agotar todo lo decible, evacuando el sentido, diciendo todo desde todos los ángulos.⁴³

La programación va a ser, tal vez, el aspecto más importante de ese macrodiscurso, el responsable de la aceleración y multiplicación de la imagen; un filtro que neutralizará las diferencias entre los diversos programas para someterlos a una especie de mínimo común denominador que los integre, a una performatividad cada vez más sucesiva y actualizada de sus multiplicidades. La conversión de la programación hará de la TV el mejor ejemplo de aceleración y optimización de todo el complejo conjunto de imágenes contemporáneas.

(La programación) consiste en anestesiar determinadas singularidades de cada espectáculo para que pueda convertirse en programa susceptible de ser incorporado a la grille⁴⁴

La especificidad de la TV como sistema semiótico consistiría no ya en una determinada combinación específica de códigos inespecíficos, sino en su capacidad pansincrética -si se nos permite esta expresión-, es decir, en su capacidad de integrar en su interior todos los sistemas semióticos actualizables acústica o visualmente⁴⁵

La programación va a posibilitar el efecto de hacer ordenable todo lo que pasa a través de la televisión, un efecto -de orden paradójico- completamente conectado con el propio centro de gravedad del simulacro contemporáneo. Con la programación, las formas paradójicas del decir de la imagen serán ordenadas ya en un constante impulso a la decodificación aberrante, ajenas a una vivencia íntima y espontánea de su sensibilidad. En su misma tendencia al orden de lo no ordenable, la decodificación aberrante reproducirá con obstinación el propio control de los sobreentendidos

⁴³ González Requena, Jesús. *El discurso Televisivo: espectáculo de la Postmodernidad*. Cátedra. Madrid, 1995

⁴⁴ Zunzunegui, Santos. Op.cit. *Pensar la imagen*. Pág. 202.

⁴⁵ González Requena, Jesús. Op.cit. Pág. 24

materiales, la versatilidad de unas formas que reorganizan ya funcionalmente sus propios elementos visuales y conceptuales.

Para que el contrato comunicativo se cumpla, es decir, para que el proceso comunicativo sea eficaz, será necesario que sus destinatarios se sometan al patrón propuesto por tal estrategia textual, asumiendo el rol dictado por el enunciatario ⁴⁶

La imagen vídeo-televisiva compartirá la fuerza irrefutable de lo que *ya está siempre ahí*, anticipándose a todos sus eminentes particularidades y a todas sus futuras emergencias; la imagen electrónica comprimirá todo un conjunto de posibilidades, en su tendencia a distribuir y acelerar las múltiples formas de la imagen. El resultado técnico de todo un conjunto iconosférico vendrá a continuar, entonces, esa recurrente adherencia de la imagen a sus itinerarios funcionales, ese control ordenable de sus trayectos temporales, esa pegajosa sucesión de unas relaciones que se aceleran, buscando el momento exacto de aprehensión de los acontecimientos.

Con la supresión de las distancias se pierden a su vez la sensación de extensión territorial y el sentido vivido de lo real, de la irreductible exterioridad. Todo se vuelve accesible sin esfuerzo y con rapidez [...] una imperativa velocidad de circulación que licúa las consistencias y alisa las particularidades ⁴⁷ Liberarse de la fascinación del presente para recuperar el orden de las causas y el sentido probable es ante todo librarse de la fascinación de las imágenes transmitidas a la velocidad de la luz ⁴⁸

5.1.3.3 La videoesfera como dispositivo panóptico general.

Tendremos, entonces, con la *videoesfera* que emerge hacia los años 60, un mundo de imágenes que sobrepasan su propia experiencia estética para funcionalizar y coordinar sus vectores de valor. El concepto de *videoesfera* nace de una destilación del concepto de *mediaesfera* de Yuri Lotman y se caracteriza, por un lado, por la complejización, en el nivel de imágenes circulantes, de un medio ambiente cada vez más polucionado para la visión, donde la sociedad va a reconstruir de modo complejo sus propias expectativas imaginario-comunicativas. Asimismo, y por otro lado, la *videoesfera* contendrá una clara tendencia a extenderse a todos los terrenos posibles, potenciando una velocidad cada vez más fuerte en su proceso. La *videoesfera* se caracteriza por producir un espectáculo permanente de imágenes, un mundo visual que regulariza todas sus posibles disfunciones en la

⁴⁶ González Requena, Jesús. *Ibídem*. Pág. 44

⁴⁷ Debray, Régis. *Op.cit.* Pág. 171

⁴⁸ Debray, Régis. *Ibídem*. Pág. 292

construcción de un firmamento de imágenes cada vez más consumibles y multiplicables. Un contexto donde vienen a cristalizar las opciones performativas de cada una de las necesidades individuales y temporales de la imagen, generando un campo magnético que las une por su mutua necesidad de funcionalidad.

El modelo, en definitiva, es una abstracción derivada de los textos concretos, de sus inventarios de características, y de ellos recibe su legitimación canónica para actuar como una especie de superego semiótico sobre todos ellos.⁴⁹

Tenemos, así, con la *videoesfera* un conjunto de elementos estructurados donde la sociedad viene a comprimir toda sus necesidades de co-funcionalidad, donde sus opciones personales van a ser admitidas sólo para ser articuladas en un conjunto. La *videoesfera* implica una elevación en la tasa de velocidad y un frenético *stress* de la vida urbana, un grado alucinatorio de suplantación del efecto de real que no permite ya un simple reanclaje de las imágenes sobre la realidad inmediata, ni tan siquiera en función al pesado interés general, sino una constante rotura de ritmo en sus devenires y vivencias personales, una constante huida del abismo. La velocidad obliga a un siempre-más-allá para la imagen, a un efecto de revelación totalmente identificado con el *simulacro*. Un efecto simulatorio que no sólo nos vuelca a una constante anticipación de lo que va a suceder, sino que nos impide reconstruir las imágenes en su propia y efímera presencia, aislándonos de su materialidad y temporalidad.

La videoesfera produce *un exceso de imágenes que las hace invisibles, una sobreoferta de imágenes que acaba por banalizarlas y convertirlas en transparentes para nuestra mirada*⁵⁰. Las imágenes son transparentes en cuanto a su sensibilidad, no se produce, por tanto, en ellas un gasto o roce, son sometidas solamente a su constante análisis funcional, y, por consiguiente, a una correspondiente exclusión o admisión según su valor, a un constante peregrinaje. La videoesfera nos expulsa, no sólo de nuestra vivencia del tiempo, sino de la misma posibilidad de vivirlo; ya no vemos las imágenes: primero porque obstruyen su propio tiempo, segundo porque es necesario buscar otras que las superen en valor. El simulacro, y la velocidad de la videoesfera, cierran una tarea de dimensiones difíciles.

La densidad de nuestra iconosfera es tan grande en las culturas urbanas que ya no vemos las imágenes porque su hiperabundancia las ha trivializado y despojado en gran medida de su

⁴⁹ Gubern, Roman. *Del bisonte a la realidad virtual*. Anagrama, Barcelona, 1996. Pág. 127

⁵⁰ Cfr. Gubern, Roman. *Ibidem*. Pág. 124

capacidad de atracción de la mirada. Paradójicamente su exceso las ha convertido en invisibles.⁵¹

La inutilidad, efimeridad y escapismo de la imagen; constituyen, por tanto, una de las claves de justificación del propio conjunto de la iconosfera, incrementando, a su vez, su propia velocidad de control. La tendencia a intensificar la opulencia de la imagen con su consiguiente y repetida banalización es el propio y mismo efecto de la tendencia del conjunto a hipostasiarse, en una huida hacia adelante, en una búsqueda siempre estratégica y nunca satisfecha.

En la capacidad de retransmisión inmediata está la abolición de las distancias. La logística de lo visible gobierna la lógica de lo vivido.⁵² Lo maravilloso maquinista es el scoop. No lo visto, sino lo jamás visto. El instante que no conocerá una segunda vez. La cara inaccesible de la diva. El gesto imborrable, irrecusable del deportista.⁵³ Ese instante irrecusable no cesa de anticiparse a nosotros, como un fuego fatuo, espejismo excitante y decepcionante, titilación sin fin para nosotros, pobres espectadores eternamente en pos de una imagen-segundo de un modo, de un tema, de un escándalo, de un genocidio, en nuestro presente televisivo que corre siempre más que nosotros [...] como la felicidad democrática, la verdad audiovisual es una inminencia siempre decepcionada⁵⁴

La proliferación de imágenes constituye, en definitiva, un proceso de continua contaminación cultural, puesto que la invisibilidad arrastrada no es experimentable por el sistema. Cada última imagen es la culminación de todas las demás, construyendo, con lo que dejamos atrás, toda una iconosfera contaminada en la que *vivimos en un continuo furor por aparecer, cultivando nuestra desaparición; según Manlio Brusatin, la cultura videoesférica está caracterizada por un narcisismo indeciso y decrepito que no logra ahogarse definitivamente en una única imagen implorante.*

Muchas cosas suceden contemporáneamente sin dejar huella de imágenes, deberíamos ser educados en una nueva modestia visual, mientras que la maravilla instantánea de contemplar el mundo dentro de una esfera de cristal consiente la pretensión de un observatorio externo tan grande como el mundo [...] la cantidad de programas y de imágenes publicitarias derramadas cada día en el vídeo televisivo y que rebotan en otros contenedores de ecos publicitarios provoca un auténtico mar polucionado (Dorfles) por la proliferación de imágenes, a las que se responde con una voluntad astenia y casi con una nueva castidad frente a la peste icónica [...] la posibilidad de una formación visual es empresa difícil en relación a la sobreinformación publicitaria consumida por los ojos de todos⁵⁵

⁵¹ Gubern, Roman. Op.cit. *La mirada opulenta*. Pág. 403

⁵² Debray, Régis. Op.cit. Pág. 233

⁵³ Debray, Régis. Ibídem. Pág. 229

⁵⁴ Debray, Régis. Ibídem. Pág. 267

⁵⁵ Brusatin, Manlio. *Historia de las imágenes*. Madrid, Julio Ollero Editor, 1992. Pág. 118

Finalmente, lo que va a unir a todos los medios audiovisuales al final de estas dos décadas es la inclusión y optimización de la diversidad, y la homogeneización de los objetos en un acto de *diseño integral*, de simulación veloz; el control de los procesos quiere realizar un control de la situación y del movimiento de las imágenes, en un establecimiento claro de sus itinerarios irregulares. La velocidad de la videoesfera terminará por integrarse en una dinámica cada vez más acelerada, en una extensión de la cámara por llegar a un efecto de realidad incluso más allá de la propia visión humana. La culminación de la videosfera introduce una velocidad que termina por cerrarse en un circuito total: la maquina, como veremos en los próximos apartados, comenzará dentro de poco a grabar por si sola, sea en forma de satélite, cámara de video-vigilancia, o computadora. Los procesos quedarán resumidos por el cálculo matemático, tendremos un control simplificador de la multiplicidad heterogénea de discursos. El punto de vista centrado o descentrado se convertirá en automático; y todo pasará a ser una imagen de cine vigilante: de la velocidad fotográfica a la iluminación callejera, del control espacial al diseño molecular, la luz se convertirá ya en el elemento básico de control por parte del poder.

¿No se habla de una nueva disciplina técnica, la "visionaria", de la posibilidad de obtener una visión sin mirada, donde la videocámara se serviría del ordenador que asume para la máquina, y no ya para un telespectador, la capacidad de análisis del medio ambiente, la interpretación automática del sentido de los acontecimientos, en los dominios de la producción industrial, de la gestión de stocks, o también, en los de la robótica militar? ⁵⁶.

5.2 LA UNIFICACIÓN DE LAS PRÓTESIS: EL DISPOSITIVO INFORMÁTICO.

En este último recorrido nos hemos ido ocupando de explicitar la gran transformación sucedida entre los acontecimientos positivos de la imagen y lo que hemos venido a llamar *mundo videoesférico*. Así, el nuevo mundo individualizado de la imagen nos presenta un vasto campo donde reconstruir las relaciones entre el ser humano y su campo de sensibilidad, señalando una marcada tendencia, en términos generales, a observar y reformular las múltiples sugerencias de la imagen. Pero si el mecanismo, a grandes trazos, parece estar ya en gran parte establecido, podremos encontrar nuevos detalles que consoliden, detallen o compliquen más esa transformación; que encadenen más el proceso.

⁵⁶ Virilio, Paul. Op.cit. *La máquina de la visión*. Pág. 77

Con objeto de ampliar nuestro análisis, deberemos continuar describiendo las características de este fenómeno, ahora en lo que respecta a momentos mucho más recientes de la imagen, y en relación a devenires técnicos que depuran mucho más la tarea. En ese sentido, la evolución de los análisis técnicos, comunicativos y semióticos de la imagen a finales de los años 70, y su profunda difusión en las prácticas de simulación y control audiovisuales, convergen, y se amplían también, en los estudios sintéticos de la informática. La microinformática, surgida para el gran público alrededor del año 1981, aunque gestada casi totalmente en la década anterior, ayudará necesariamente a introducir una cierta organización y no poca perplejidad en todo el mecanismo comunicativo.

En relación al originario circuito de la videoesfera, la necesidad de contemplar los múltiples procesos de la imagen y la correspondiente aceleración de la velocidad comunicativa, deberán irse aproximando poco a poco a una simulación más descriptiva de las experiencias psicológicas; una simulación que ayude a consolidar ese dispositivo performativo tan contradictorio e inevitable. La TV, por ejemplo, irá ampliando sus propias posibilidades de combinatoria, y su pluralidad de opciones, frente a unas técnicas que no disponen todavía, ni en sus productos concretos, ni en sus técnicas de ensamblaje, de una gran capacidad de combinatoria para las fuertes necesidades de la emergente organización social. La TV superará con creces a unos productos demasiado artificiales y generales, demasiado mecánicos en sus relaciones entre imágenes, poco versátiles en su cantidad de información, y, definitivamente, excesivamente abiertos y ambiguos, todavía, en su expresividad.

Este fenómeno fue parejo, también, en el campo de la especulación artística; el debate artístico sobre el consumismo y la figuración no podrá impedir la inevitable extensión de tendencias como la *conceptual*, que querrán llegar profundamente a la intimidad dinámica del receptor, a una experiencia psicológica de lo sensible que agote, todavía más, su campo de relatividades. Una controversia que animará fácilmente, en toda la década de los 70, una búsqueda de técnicas que ordenen el conjunto del Arte, y que abran lo psicológico a las manifestaciones comunicativas de la imagen. La controversia de lo conceptual encontrará en el vídeo, por ejemplo, una útil herramienta intermedia, una de sus mejores formas de experimentación; el vídeo se situará, así, como aparato de uso privado, más cerca de una vivencia personal

inteligente, en un claro estadio renovador de las posibilidades del cine, del propio arte conceptual, y de la moldeabilidad de la TV.

Pero, no será hasta los años 80, cuando la optimización del sistema videoesférico evolucione para establecer una posible e íntima divisibilidad de sus fragmentos visuales; un cálculo y una determinación de las múltiples relaciones de la imagen que lleve a colmo la tan deseada concreción en las experiencias visuales. La informática permite cristalizar y reproducir matemáticamente situaciones, y también, por consiguiente, una gran capacidad de observación en su posible mundo de cambios. La informática permite un intercambio y una reciprocidad, entre las diversas opciones técnicas y estéticas, que evita el añadido de un montaje con demasiados cabos sueltos; un intercambio en el que, si todo parece ser ya un posible y susceptible objeto de arte, se pueda también instrumentalizar toda su cadena de procesos. La fragmentación analítica de la informática y las capacidades sintéticas del diseño informático, vendrán a hacer posibles unas necesidades ya claras en toda la década de los 70; una división más allá de la emanación televisiva o videográfica, que pueda enlazar, estructurar y combinar imágenes de todos los medios. El diseño gráfico permitirá ordenar hasta el último movimiento de las múltiples opciones visuales de la imagen, posibilitando un seguimiento y una transmisión, pixel a pixel, de todo el espectro de la imagen; una nueva regulación que optimizará más el conjunto. Se podrá ya realizar un cálculo y una organización matemática muy precisa de sus progresiones y mutaciones parciales, aproximándonos a un simulacro que pueda especular sobre el futuro y sobre las posibles progresiones de la imagen, y no sólo sobre el acercamiento de sus trayectorias. Con la informática, antes de producirse el movimiento, la imagen tendrá ya una opción preparada y prediseñada para su completo uso cualitativo; habremos entrado en la etapa de la simulación individualizada total.

5.2.1 La performatividad y la necesidad de nuevas formas visuales.

5.2.1.1 *Lo conceptual como antecedente de la nueva simbiosis estético-técnica.*

La dinámica *multiplicidad-consumo* que encuentra en la imagen *Pop* su principal exponente de la segunda mitad de siglo, vino a chocar con una corriente, la del *Arte conceptual*, menos influyente en el campo de la comunicación y nacida alrededor del año 1966, que pretendía una experiencia más profunda de las cosas. La idea de lo

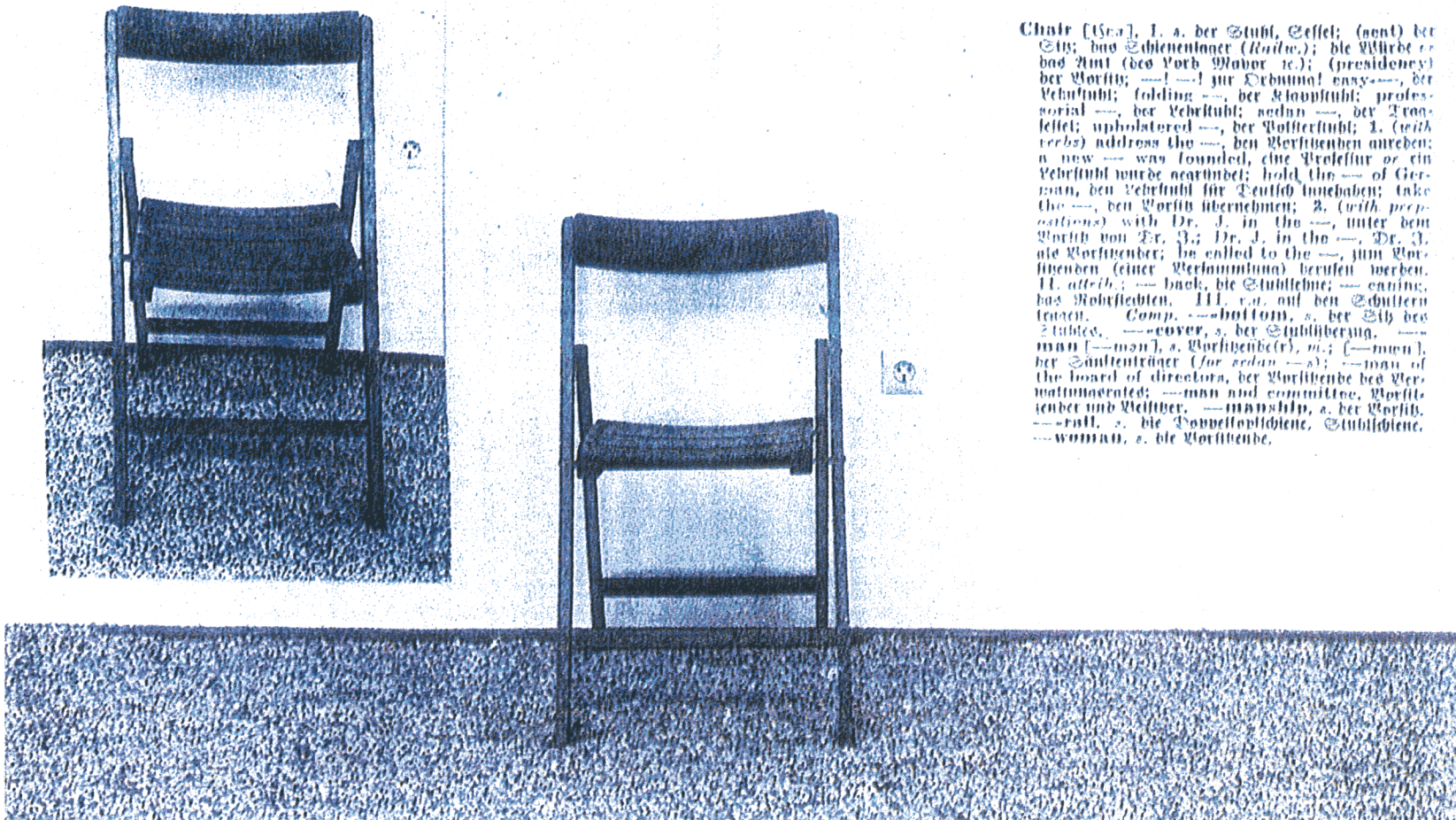
conceptual quería comprimir los rastros todavía sensibles de la imagen iconosférica, superponiendo el esquema y los modelos a su propio recorrido figurativo, en un práctico abandono de las formas y de las relaciones sin determinar. Pero no por ello recurrirá a una síntesis generalizadora; el comentario, la impresión intelectual e integradora del espectador, cobrarán un importante papel en su forma de entender la imagen. El concepto se construye como forma sintética interrelacional, frente al consumo pluralizado del *Pop*. La iconosfera comenzará poco a poco a abrirse a procesos de síntesis conceptual, que deberán explicitarse según un intento multiplicador en el que nada quede excluido al cálculo; un intento en el que, en último extremo, lo más importante sea una experiencia clara del sucesivo proceso comprensivo de lo complejo. El *Arte conceptual* especulará sobre los procesos de interiorización de la imagen, pretendiendo reflexionar sobre los hilos internos que mueven todo el conjunto de relaciones cognitivo-perceptivas, y, en último extremo, del mundo que éstas desvelan en su propio tejido infinitesimal. La teoría condensará al Arte con fuerza y hará desaparecer la pesadez de los objetos, en una delimitación sucesiva; la simulación y la síntesis conceptuales serán los procesos finales de una especulación diversificada, dinámica, y sucesiva, en circuito cerrado; un proceso que es ya capaz de dar cabida a cada concepto en el conjunto infinito de experiencias posibles. El *Arte conceptual* acercará Arte y cuerpo con pronunciamientos más crudos y directos, en un desvelamiento conceptual, poniendo al descubierto el oscuro interior de sus giros materiales.

La sintaxis de la designación de la percepción se plasma modélicamente en todo su entorno, de manera que su relación mutante, su rendimiento particular y sus límites se hacen claramente visibles. Bajo esta concepción, el cuadro se convierte en signo gramatical de un proceso mental metódico, en diagrama de un acto de concienciación.⁵⁷

Con el movimiento *conceptual*, el Arte se va a convertir en una especie de ejercicio lingüístico que depure sus aspectos relativistas, que clasifique la diversificación de lo visual, sus procesos de multiplicación y conversión, transformando los elementos visuales en soportes de una combinatoria, como la alfabética. *Una silla y tres sillas* de Joseph Kosuth será, tal vez, la obra que inicie esa nueva progresión hiperestética; una imagen que contiene una silla, una imagen de una silla y una definición de diccionario de silla, un concepto que deberá condensar mentalmente, y sólo así, la completa recogida de sus múltiples efectos y esquemas.

⁵⁷ Thomas, Karin. Op. cit. Pág. 303.

Lámina 34. Una silla y tres sillas. Joseph Kosuth. (1965).



Chair [Gre], 1. s. der Stuhl, Sessel; (nom) der Stuhl; das Stuhlenlager (Kette.); die Würde; das Amt (des Vorh Mayor etc.); (presidency) der Vorst; —! —! zur Ordnung! easy—, der Vehrstuhl; folding —, der Klapstuhl; profes- sorial —, der Vehrstuhl; sedan —, der Trag- sessel; upholstered —, der Polsterstuhl; 1. (with verbs) address the —, den Vehrstehen anreden; a new — was founded, eine Professur or ein Vehrstuhl wurde gegründet; hold the — of Ger- man, den Vehrstuhl für Deutsch innehaben; take the —, den Vorst übernehmen; 2. (with prep- ositions) with Dr. J. in the —, unter dem Vorst von Dr. J.; Dr. J. in the —, Dr. J. als Vehrstender; he called to the —, zum Vor- stenden (einer Versammlung) berufen werden. II. adj.; — back, die Stuhllehne; — caning, das Stuhlrosten. III. v.n. auf den Schultern tragen. Comp. —bottom, s. der Stuhl des Stuhles. —cover, s. der Stuhlüberzug. —man [—man], s. Vehrstende(r), m.; [—men], der Stuhlträger (for sedan —); —man of the board of directors, der Vehrstende des Ver- waltungsrates; —man and committee, Vehr- stender und Vehrstber. —manship, s. der Vorst. —roll, s. die Doppelpflichte, Stuhlpflichte. —woman, s. die Vehrstende.

Con el complejo recorrido del triplete representativo, y desde la mirada del *Arte conceptual*, la imagen se considerará más como un proceso de intelección sucesiva que como realidad representable, haciendo del proceso visual un ceñido recorrido sintético; una multiplicidad de relaciones que se convierte en su propio auto-cálculo. Surgen de ella, también, líneas artísticas derivadas, como el *Body Art* o el *Land Art*, que reivindicarán más la divisibilidad del proceso que la vivencia repetida de las relaciones, dejando a un lado la continuidad sensible de sus formas. El *Body Art* y el *Land Art* reivindicarán una comprensión de los horizontes visuales más lejanos y dispares, en la que las nuevas técnicas y medios produzcan un efecto amplificador de la imagen, y al mismo tiempo, una necesaria simbiosis entre imaginación artística y análisis científico.

El proceso conceptual permitirá a los artistas experimentar y diseñar, hacer pruebas, y construir obras fundamentalmente potenciales, inmaculadamente sintéticas en sí mismas, exentas de fugas o indeterminaciones sensibles, emanando de la versatilidad de un mundo, partido ya en infinitas imágenes, que llega a la óptima contemplación de sus procesos más limpios, en su tránsito hacia el concepto. La obra se convierte en un acto comprensivo, y, el cuadro (la imagen resultante), evidenciará ese carácter de forma inmediata; *la imagen no es representación, es presentación de una acción reveladora*; se intentará abarcar todo el ambiente espacial, todo es arte; se pretenderá una relación con el espectador que integre a éste con el paisaje, en una creación de ambientes, en una virtualidad de la vida como *Happening*. El Arte deberá poder sintetizar la experiencia medioambiental del receptor, llegando a la comprensión de sus procesos dinámicos, a una interacción depurada entre la *obra-mundo* y el *artista-plasmador*. Una experiencia psicológica que pondrá de manifiesto las múltiples y posibles vías de expresividad de la imagen, la versatilidad de caminos y dispositivos de su experiencia.

El vídeo se encargará, en muchos casos, de filmar esos procesos; el momento alumbrador de la escritura de una mano en la arena de la playa, la irreversibilidad de un medio ambiente que contiene y determina al artista en su interior, etc., pretenderán dejar las huellas de un recorrido que sólo aspirará, en último extremo, a permanecer en la mente del artista o del espectador, en un proceso que conecta espacios psicológicamente unidos en el acto comprensivo de una experiencia artística sintética.

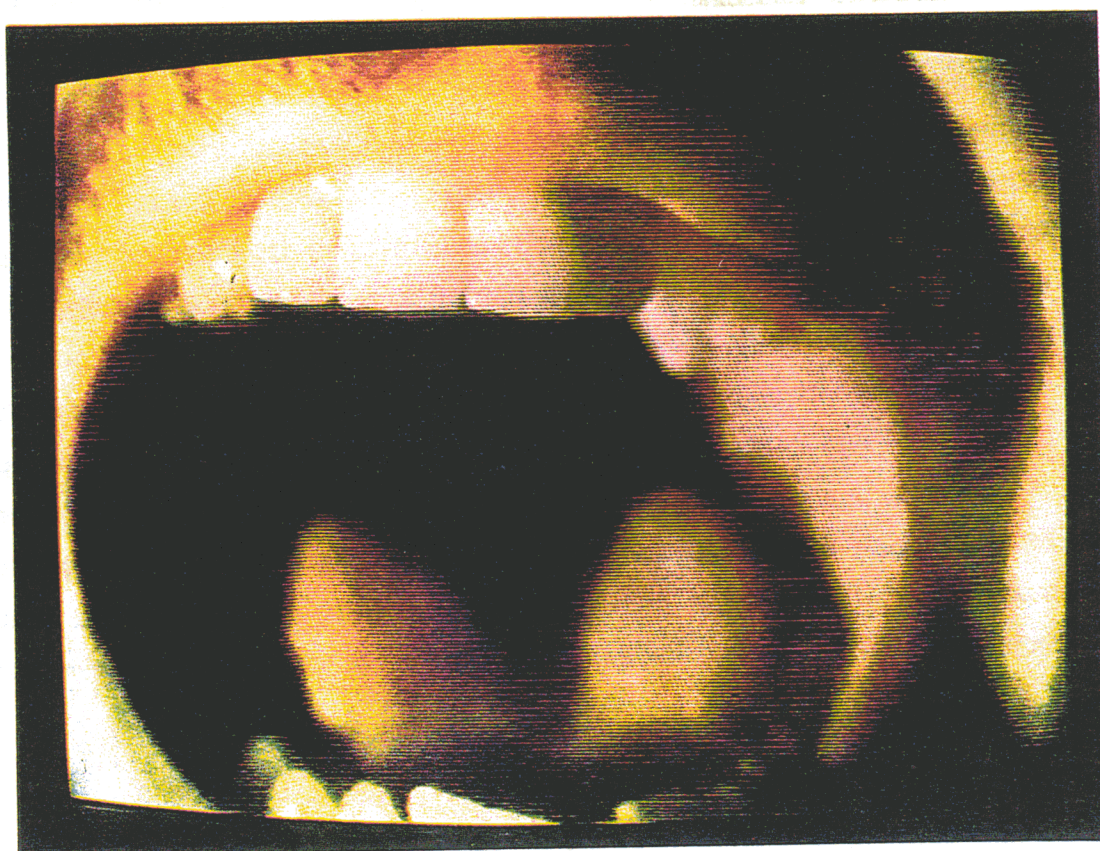


Lámina 35. *El espacio entre los dientes*. Bill Viola. (1976).

Ese podrá ser el objetivo de uno de los primeros artistas en crear *videoinstalaciones*, Bill Viola, cuyas obras señalan fuertemente una necesidad de experimentar ese mundo mental de las imágenes, esa extensión de la mente al contexto de una diversidad que debe condensarse con precisión, en una extensión comprensiva de lo infinito.

Como seguimos mirando el paisaje al nivel de la superficie, no vemos más que lo que emerge y aparece como un efecto de azar o como modelos sin ninguna relación; desde debajo de la superficie, todo está relacionado, conectado y coherente. Ver lo invisible es una capacidad esencial que debemos desarrollar en este final de siglo.⁵⁸

5.2.1.2 Del TV a la informática.

Si tenemos en cuenta la importancia del montaje en la fabricación de un tiempo a medida de lo psicológico, un montaje que pueda separar sus fragmentos y combinarlos de una manera formal y funcional, más allá de las *elipsis* o *fuera de campo* de la pantalla, podremos entender cómo los medios de comunicación y las técnicas artísticas necesitaban una tecnología que les facilitara poder manejar elementos cada vez más simples, intercambiar productos y realizar trabajos en síntesis con otros medios, realizar mejor, conjuntamente o por separado, toda esa multiproducción que venía apuntándose en la década de los 70. En relación específica a sus tecnologías, las técnicas de producción de imagen mostraban todavía los defectos artificiales de una velocidad demasiado indefinida, una excesiva superposición y confusiónismo en sus objetos representativos, y en último extremo, un mecanicismo de imágenes demasiado acusado; una dependencia de las ópticas y de la sobreposición, y una rigidez en la mezcla de productos, que facilitaba un uso de las imágenes tal vez demasiado indeterminado para las necesidades performativas del sistema. Esa necesaria compresión del tiempo y del espacio, veloz y simulada, va a ser posibilitada poco a poco en los 80 por la aparición de los nuevos aparatos informáticos, una cristalización y deducción de las relaciones entre imágenes que será muy bien apoyada por el análisis y la síntesis informáticas, borrando esas marcas quasi-físicas de la primera electrónica. Con la informática, la simulación alcanzará un nivel de conexión entre imágenes sin precedentes hasta ese momento,

⁵⁸ Viola, Bill. *Entrevista por Jörg Zutter*. Catálogo de la Exposición "*Más allá de la mirada (imágenes no vistas)*". Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1993. Pág. 30.

promoviendo una fragmentación y combinación de todas las formas y canales de comunicación que estaba lejos de soñarse.

Con todo, no parece totalmente justificada la idea de una completa fractura provocada por el acontecimiento de las producciones de los ordenadores gráficos. Sería más correcto hablar de un tránsito que puede contribuir a explicar aspectos ya presentes en las tradicionales técnicas de producción icónica⁵⁹. La clave de los años ochenta es determinada ante todo por los desarrollos de la microelectrónica, que permiten una mayor velocidad de cálculo con dispositivos cada vez más pequeños y menos costosos, capaces de desarrollar operaciones poco a poco más complejas.⁶⁰

Precisamente porque el giro de la tecnología todavía tenía esos rastros de un mecanicismo con fisuras, no es extraño que enlazara fácilmente con las nuevas posibilidades informáticas. Si a lo largo de la década anterior el nuevo dispositivo no encontró todavía una concreción demasiado fuerte, estaba solicitando, no obstante, nuevos intentos de ampliar los límites de la imagen, y reclamando fuertemente una emergencia de nuevos proyectos audiovisuales. Esta opinión es compartida por Couchot, para el que la informática vendría a superar las apariencias electrónicas de la TV, elevándose a su origen y entramado para llegar a su posterior sustitución y corrección⁶¹. Si la década anterior incidió sobre las producciones tecnológicas, como parte de un ensamblaje articulado y de una organización de multiplicidades, el análisis debía ir más allá, atendiendo a todo aquello que facilitara mejorar la representación individual de las cosas.

La tendencia se concretizará formalmente en una integración alrededor de las capacidades de la tecnología informática; una órbita que no excluirá su propia relación con las tecnologías anteriores, con las que estará unida por principio. Virilio insiste en esa idea de perfeccionamiento, estableciendo una serie de especificaciones que podrían completarnos la periodización histórica que señalábamos en 5.1 con la ayuda de Jean Baudrillard. De la mano de Virilio, y con

⁵⁹ Garassini, Stefania y Gasparini, Barbara. "Rappresentare con i new media". En *Le nuove tecnologie della comunicazione*. AA.VV. Bompiani, Milano, 1993. Pág. 98.

Tuttavia non pare del tutto giustificata l'idea di una completa frattura provocata dall'avvento delle produzioni in computer Graphics. Sarebbe più corretto parlare di un passaggio che può contribuire a mettere in luce aspetti già presenti nelle tradizionali tecniche di produzione iconica.

⁶⁰ Bettetini, Gianfranco. "Tecnologia e Comunicazione". En: *Le nuove tecnologie della comunicazione*. AA.VV. Bompiani Milano, 1993. Pág. 19

La svolta degli anni ottanta è determinata innanzitutto dagli sviluppi della microelettronica che consente una maggiore velocità di calcolo da parte di dispositivi sempre più piccoli e meno costosi, ma in grado di svolgere operazioni via via più complesse.

⁶¹ Couchot, E. *Images. De l'optique au numérique. Les arts visuels et l'évolution des technologies*. Hermes, Paris, 1988.

sus ideas de la velocidad informática y del diseño infográfico -diseño asistido por ordenador-, podremos realizar ahora una definitiva extensión de su lógica paradójica hasta el simulacro audiovisual, utilizando, como transición, la propia divisibilidad tecnológica contemplada por la informática. El diseño infográfico conectará las técnicas audiovisuales tradicionales con la técnica informática, ampliando los propios horizontes del simulacro baudrillardiano. Observaremos, no obstante, que los planteamientos de Virilio y Baudrillard son suficientemente complementarios, aunque el primero parezca dar más importancia a la informática en el proceso de optimización técnica.

Virilio establece igualmente 3 periodos:

- **Lógica formal:** Hasta el siglo XVIII. Pintura y grabado. Etapa de una imagen solitaria y artesanal, subjetiva y elitista. Objeto de Iglesia o de museo.
- **Lógica dialéctica:** Siglo XIX - comienzos del XX. Fotografía y cine, dialéctica del fotograma. Comienzo de una velocidad, propiamente hablando, y de una aceleración positiva de la visión. Una imagen solidaria y democrática, objetiva e industrial y que viene a darse fundamentalmente en los medios de comunicación, marcando un saber social dinámico pero conjunto.
- **Lógica paradójica:** Fin siglo XX. Agotamiento de una representación social general y entrada en una representación individualizada, la aceleración pasa a anticiparse a los procesos positivos de la visión, poniendo en relación potencialmente, por un lado, cosas remotamente lejanas en el espacio y, por otro lado, cosas bastante lejanas en el tiempo. La lógica no es ya dialéctica sino paradójica, de gran anticipación de lo psicológico, interpretativa, momentáneamente significativa. El detalle más contemporáneo y sustancial de esta época será el derivado de la Videografía, holografía, e infografía, que van a ser los personajes característicos de esta etapa, ayudando la última, sobre todo, a una organización de la velocidad de modo que se atenga más al control y simulación de un tiempo sintético que al seguimiento espacial y relativo de los fenómenos.⁶²

⁶² Virilio, Paul. Op.cit. *La máquina de la visión*. Pág. 82 y sucesivas.

El diseño por ordenador podrá presentársenos como una pieza óptima para continuar nuestro desarrollo, y para completar más exactamente la definición de la imagen contemporánea. La alusión al diseño infográfico nos puede ampliar aquí el cierre del simulacro hacia una forma, técnicamente más depurada y explícita, en la que se tengan en cuenta ya procesos psicológicos muy complejos. Algo que comparten también otros autores

Si todo es más rápido, el tiempo de la vida social sufre un paradójico proceso de contracción-dilatación: de contracción, gracias a la reducción de la duración necesaria para llevar a término "hechos comunicativos" y de dilatación, por la resistencia de duraciones no tecnológicas que se obstinan en permanecer, pero que parecen extenderse elásticamente [...] el proceso de aceleración de lo social mostrado por *Virilio* a propósito de toda la sociedad moderna encuentra en la sinteticidad de la comunicación un apoyo y además un catalizador ⁶³

5.2.1.3 Fragmentación y recomposición matemática del signo en la informática.

La concepción postmoderna del signo va a cristalizar ese deseo de reflejar *el sentido* en un contexto de mayor apertura y relacionalidad, de mayor versatilidad en el sistema y de mayor capacidad. La nueva concepción del signo surgirá con esa clara emergencia de eclecticismo, pero también con una clara adherencia a las posibilidades técnicas de los dispositivos: el signo postmoderno se libera de toda una serie de conceptos tradicionales, como el de significado, por ejemplo, pero aspira también a una versátil organización del sistema. Se admite, casi como elemento programático, el hacerse y deshacerse del texto, alfabético o visual, pero se culmina en una forma de simulación modal, en una combinatoria definible y catalogable, más que en una *vivencia experiencial* de sus componentes; se da opción, por tanto, a un proceso de digitalización que concentrará una nueva síntesis, en una dinámica que nos llevará a catalogar las posibles combinaciones de los signos, y sus previsibles proyecciones temporales y espaciales.

El signo no sirve ya para la vivencia del tiempo sino para realizar un cálculo de sí mismo en cuanto variable de un conjunto muy articulado.

⁶³ Colombo, Fausto. "La Comunicazione Sintetica". En: *Le nuove tecnologie della comunicazione*. AA.VV. Bompiani. Milano, 1993. Pág. 286

Se puede hablar a este propósito de "ilusión combinatoria", esto es, del deseo de una forma de acercamiento a la realidad completamente apriorístico y por eso sometido al control del hombre.⁶⁴

Esta conjunción va a ser la característica semiótica fundamental de la imagen contemporánea, que será sistematizada por la informática, más allá incluso de las técnicas audiovisuales de la primera electrónica. En ese sentido, según Fausto Colombo⁶⁵, la tecnología informática ha supuesto dos reflexiones teóricas: a) una vuelta desde el ordenador a la raíz de la percepción de imágenes, es decir, un retorno a la capacidad mental de organizar sensaciones que no tenía el audiovisual tradicional (una característica que va a ser instrumentalizada inicialmente, de alguna manera, por el fluir permanente de opciones, perspectivas y posibilidades de la *videoesfera*, pero que será concluida por esas consiguientes fórmulas de lo informático), y b) una explosiva perfección de la articulabilidad geométrica de lo visual, completada y particularizada por la capacidad gráfica de los ordenadores, que ampliará la mera dimensión positiva de la representación, y que descartará los posibles desfases materiales, aportando una combinatoria más o menos exacta para sus posibilidades de cálculo (un cierto vestido de objetivismo, por tanto, que dinamizará la composición compleja de las imágenes en un parecido casi exacto a su representación psicológica particular). Según este autor, *la numericidad integral* será la característica que una las dos reflexiones, siendo la primera una condensación del proceso subjetivo de percepción, y la segunda su enlace renovado y dinámico con la determinación visual de las imágenes. La fragmentación del signo y su optimización se cruzarán en esa capacidad informática de numerificar gráficamente todo su campo.

El ordenador gráfico consiste fundamentalmente en la construcción sintética de las imágenes: en sus aparatos, la imagen se convierte en el producto de un juego de "abstracción formal", de una mediación de modelos; esta es generada matemáticamente y parece por ello capturada en sus orígenes y su proyecto por un lenguaje abstracto y formalizado.⁶⁶

⁶⁴ Garassini, Stefania y Gasparini, Barbara. Op.cit. Pág. 111

Si può parlare a questo proposito di "illusione combinatoria", cioè del desiderio di una forma di approccio alla realtà completamente aprioristico, e perciò sottoposta al controllo dell'uomo

⁶⁵ Colombo, Fausto. Op. cit.

⁶⁶ Bettetini, Gianfranco. Op.cit. Pág. 31

La Computer Graphics consiste fondamentalmente nella costruzione sintetica delle immagini: nelle sue apparecchiature, l'immagine diventa il prodotto di un gioco di "astrazione formale", di una mediazione di modelli; essa è generata matematicamente, e sembra quindi catturata, alle sue origini e nella sua progettazione, da un linguaggio astratto e formalizzato.

El proceso de reducción de la imagen electrónica a una matriz numérica, por ejemplo, consiente una posibilidad de tratamiento extremadamente superior, pero además coge enteramente el aspecto constructivo de la perspectiva, permitiendo una gestión puramente abstracta de operaciones antes físicas y por lo tanto fatigosas⁶⁷

La tecnología audiovisual constituye así un mayor alcance de las producciones, aportando una nueva descomposición digital, una descomponibilidad matemática.

En ese sentido, no será difícil, observando una imagen fragmentada informáticamente -obtenida por scanner, por ejemplo- contemplar la posible división infinitesimal de sus partes -y, por consiguiente, verificar cómo se puede someter ya a infinitas posibilidades de determinación y combinación-; una imagen, dividida en pixels, que nos abra a la capacidad de los aparatos de realizar todo tipo de combinaciones en el campo de relaciones que les circundan. La informática, y su proceso de análisis-síntesis, nos permite realizar una anticipación, pieza a pieza, del recorrido probable de la imagen, una anticipación de sus encuentros, sin necesidad de realizar el seguimiento analógico de las imágenes exteriores. Ya no se produce una síntesis mecánica entre fragmentos, sino una moldeabilidad casi probabilística; no una velocidad humano-técnica, sino simplemente maquínica.

5.2.1.4 El pixel

Podemos definir al *pixel* como el *centro de la numericidad integral*, como el elemento que ayuda al incremento acelerado y controlado de esas formas psicológicas de la imagen; al proceso de análisis-síntesis. Un elemento que permite descomponer la imagen en fragmentos mínimos e indivisibles y que, a través de su combinación, produce signos versátiles y controlables de sentido. Gracias al *pixel*, una imagen cualesquiera (foto, icono, soporte textual, etc.) puede almacenarse descompuesta en indeterminadas partículas algorítmicas; haciendo que un simple código numérico - **10101111**, por ejemplo-, con sus colores y textura, constituya una potencial imagen en sí misma, catalogada, capaz de ser intercambiable y combinable para generar una figura calculada y controlable⁶⁸. El pixel permite, a partir de combinaciones

⁶⁷ Colombo, Fausto. Op.cit. Pág. 285

Il processo di riduzione dell'immagine elettronica a una matrice numerica, per esempio, consente una possibilita di trattamento estremamente superiore, ma insieme coglie appieno l'aspetto costruttivo della prospettiva, permettendo una gestione puramente astratta di operazioni prima fisiche e quindi faticose.

⁶⁸ Holtz-Bonneau, Francoise. *La imagen y el ordenador*. Colección Hermes, Fundesco, Madrid, 1986.

controladas de elementos, crear un signo simulatorio muy rico en opciones, sin la irregularidad e informalidad de las técnicas electrónicas del vídeo y la TV.

Y bien, la imagen electrónica es digital precisamente porque es conjunto de elementos discretos. El famoso pixel de la computer Graphics es justamente el *picture element* imposible de obtener recortando el fotograma: un verdadero "iconema" insertado en el juego de la doble articulación: aislable, conmutable y sintagmatizable.⁶⁹

El gran salto de la digitalización sobre las grabaciones analógicas permite extraer, combinar y componer imágenes por medio de una precisión matemática; la imagen instantánea y la manual pueden ser interpretadas por signos matemáticos, y modificadas operando en estos signos. El puntero borra una parte, puede manipular y operar sobre la imagen, puede separar el fondo de los propios objetos, componer objetos muy complejos, extraer zonas internas, rellenar con nuevos colores todo el conjunto; y todo por medio de la digitalización. La tecnología digital ha permitido llevar al extremo la virtualidad o potencialidad de las imágenes, por una simple posibilidad de fusión y separación técnica entre la imagen analógica y la imagen digital.

Frente a una imagen analógica, que no es divisible en partes últimas, que refleja un todo que ha sido registrado o por medios técnicos, como la fotografía y el vídeo, o que pertenece a un soporte compacto, físico, como una pintura o un dibujo, la imagen digital es susceptible de dividirse al infinito matemático y adherirse a cualquier tipo de superficie, incluso a otra imagen analógica, mutando su figura. Es preciso comprender la extraordinaria capacidad de división y de composición electrónicas para ver la importancia de la extracción, combinación y almacenamiento de la imagen dentro de códigos matemáticos. La combinación y fusión de las imágenes analógicas y digitales produce un mestizaje de la imagen sin precedentes; la posibilidad de percibir finalmente esa reproducción sintética de la realidad como si de la realidad misma se tratase, es decir, como si hubiera sido registrada fotográficamente, tal cual; algo paradójico, no obstante, con la naturaleza de sus más íntimos componentes, privados infinitesimalmente de conexiones naturales entre ellos. La síntesis informática permite crear imágenes por medio de cálculos matemáticos, excluyendo los propios márgenes de la imagen y sus extremos magnetismos implícitos.

⁶⁹ Walter Bruno, Marcello. *Necrológica por la civilización de las imágenes*. En: Videoculturas de Fin de siglo, Cátedra, Madrid, 1990. Pág. 169



Lámina 36. Imagen fotográfica convencional. *Duomo de Siena* (1995)

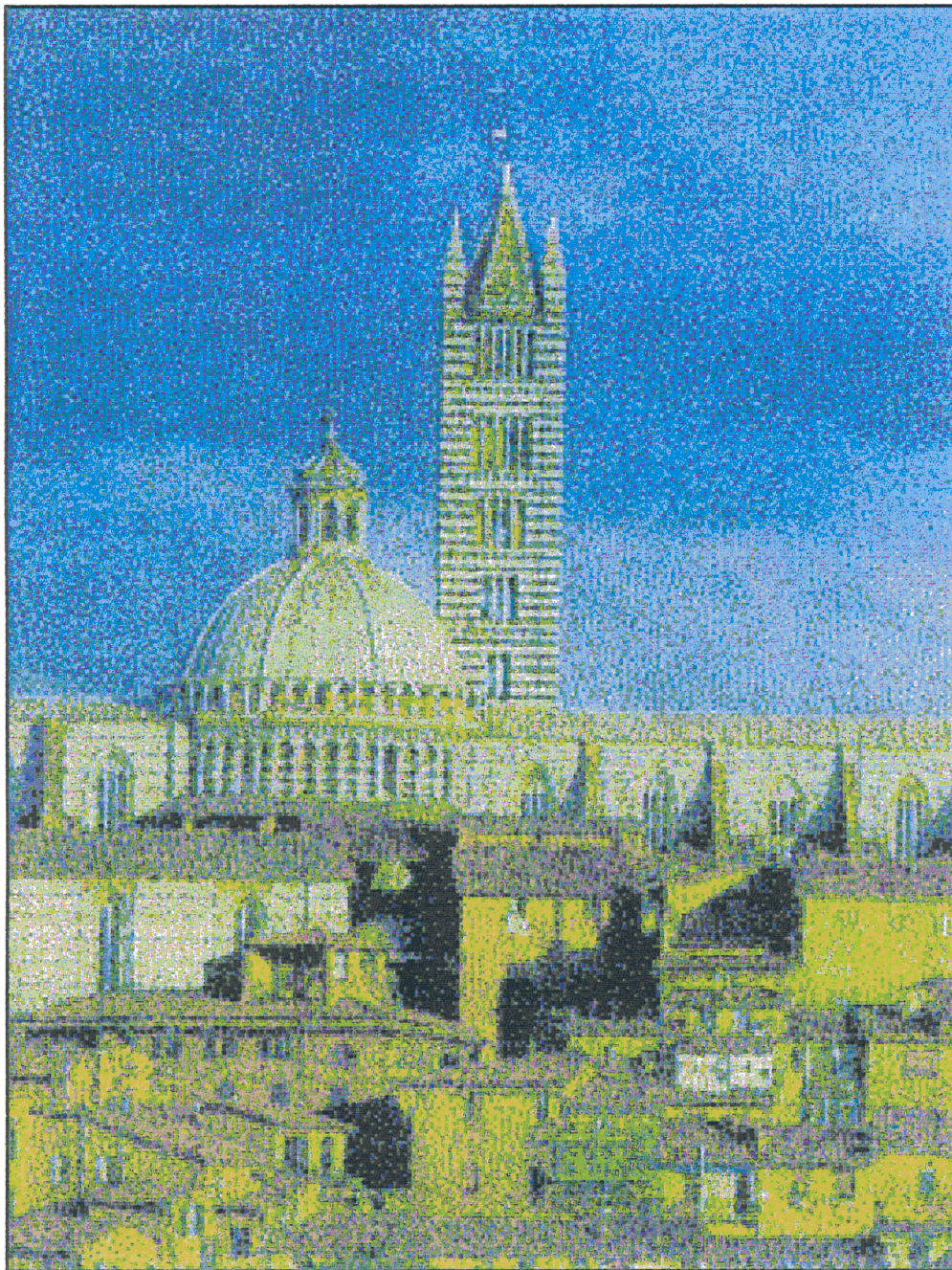


Lámina 37. Conversión por scanner de una imagen fotográfica. (1997)

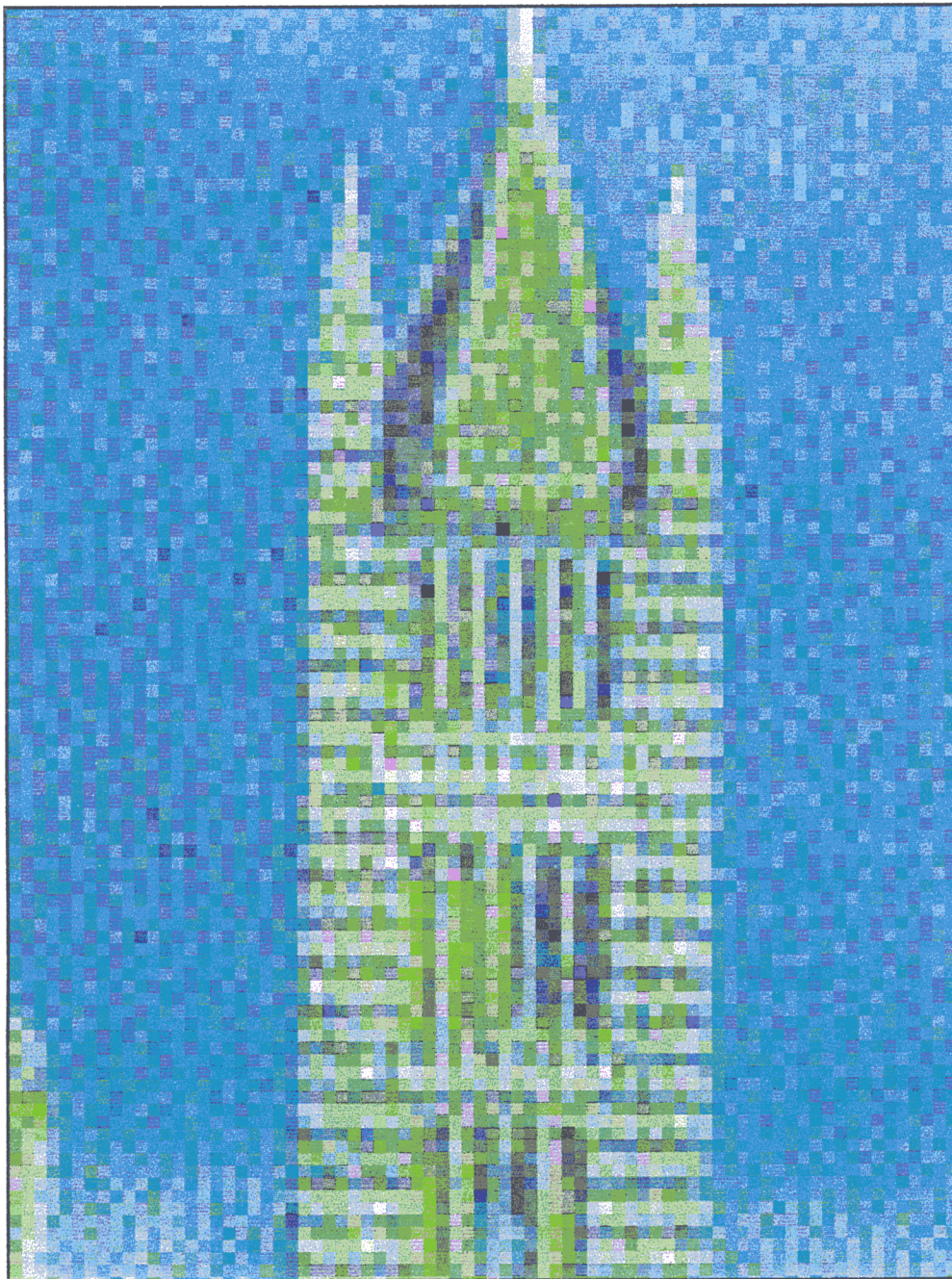


Lámina 38. Detalle de los pixels en una imagen informatizada. (1997)

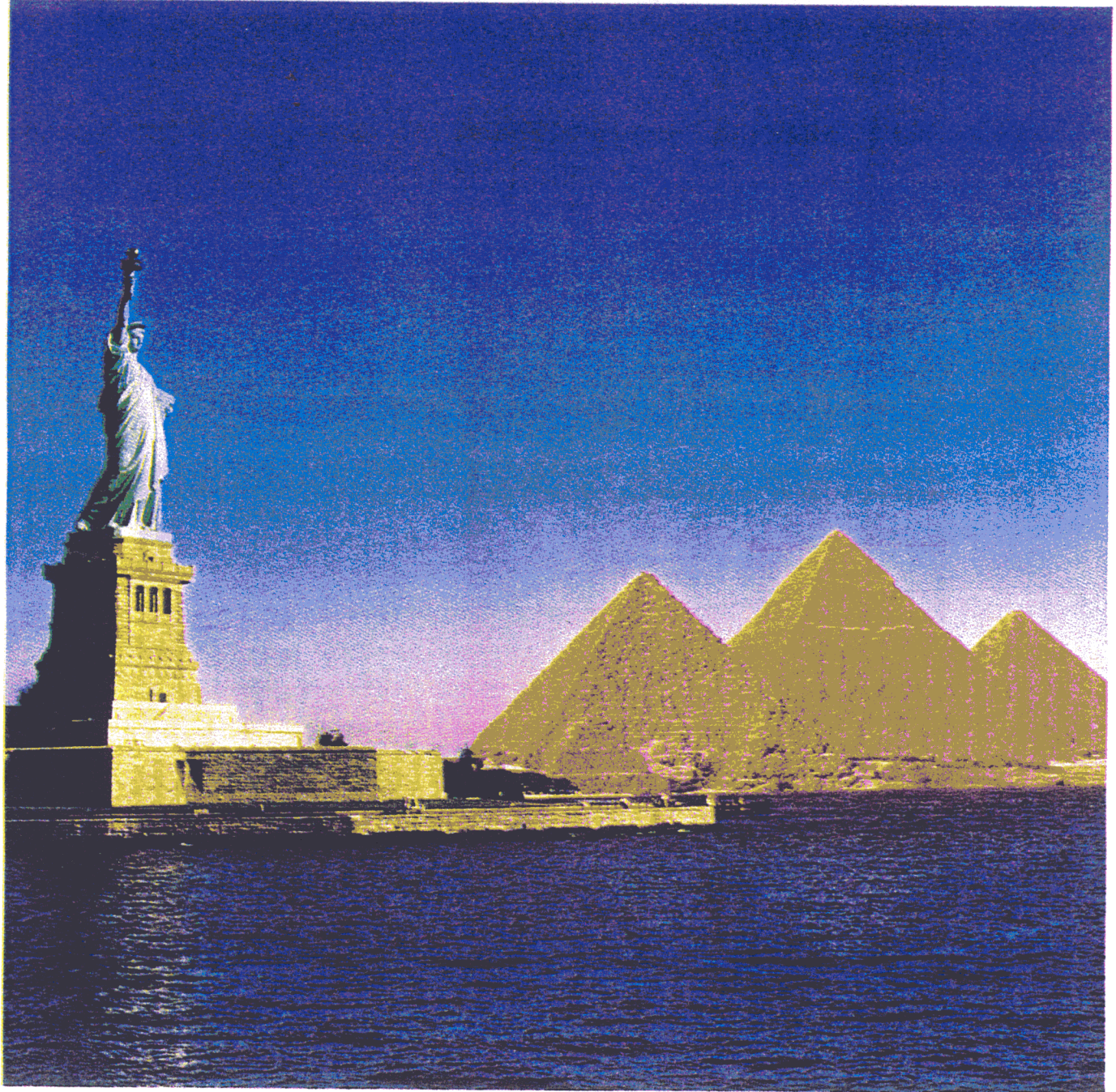


Lámina 40. Imagen producida con la técnica *Infográfica*.

Así, el sueño de atomizar el mundo llega con la informática al nivel de una realidad fantasmagórica, ya que su doble articulación sobrepasa ahora incluso los límites de un catálogo semiológico ordenado. La doble articulación de la imagen sintética amplía la combinatoria a una gama de posibilidades infinitesimales. Lo que con las prótesis del cine y de la televisión se adhería artificialmente, incluyendo ese desagradable añadido del continuo, es ahora digitalizado en extremo en forma matemática, de la mano del pixel. Y a pesar de que aún en nuestra época no podemos descomponer totalmente la materia -los últimos personajes aparecidos son los quarks...y seguimos-, y de que la última partícula elemental nos lleva inexorablemente al principio de indeterminación, esto no supone un inconveniente para la informática: su último paso no puede ser otra cosa que una síntesis cuyo error sería ópticamente casi imperceptible, frente a la extrema artificialidad de la composición fotográfica.

La imagen infográfica está basada, por lo tanto, en una técnica analítica que transforma la discontinuidad de los pixels en una forma visual analógica, continua y compacta. La imagen digital instaura en la producción icónica el protagonismo del punctum, del punto, en detrimento de la línea.⁷⁰

La imagen informatizada se hace también inmaterial, información cuantificada, algoritmo, matriz de número modificable a voluntad y al infinito por una operación de cálculo. Lo que capta la vista ya no es nada más que un modelo lógico-matemático provisionalmente estabilizado.⁷¹

5.2.2 La simulación informática del continuo y de la sensibilidad

5.2.2.1 La anticipación del irresistible continuo

La informática pretende haber barrido de nuevo la distancia entre el ver y el hablar, entre el sentir y el expresar, el abismo existente entre el sentido y la sensibilidad; ese abismo que cruza la positivación de las imágenes y su misma elevación a partículas individualizadas de sentido. Primero la TV, y ahora el ordenador, pretenden suplir de nuevo las limitaciones de la representación, pero suprimiendo inexorablemente el necesario *lejano* de las imágenes, eliminando sus propios puntos de salida, sus propias relaciones con el constante aparecer de un tiempo que vivir. La informática genera una reproductividad libre y ligera, pero introduciendo una combinatoria de lo visual que se apropia inexorablemente de los

⁷⁰ Gubern, Roman. Op.cit. *Del Bidente a la Realidad Virtual*. Pág. 139

⁷¹ Debray, Régis. Op. cit. *Vida y Muerte de la imagen*. Pág. 237

constantes vericuetos de lo posible. Un empuje que se sitúa demasiado cerca de la imagen, a pesar de integrar lo múltiple; un múltiple que se integra, pero incluido en una proximidad que pasa sucesivamente de largo, llegando siempre antes que la materia y eliminando el circuito de diferencia-semejanza que la constituye. La estrategia sirve a la comunicación, pero la elección metafórica sigue estando "muerta en vida" frente a los dispositivos, que envejecen en sí mismos antes de nacer.

La sustancial diferencia señalada de la imagen de síntesis respecto de la imagen tradicional está constituida por el tránsito definitivo del continuo a lo discreto, de lo analógico a lo digital: a diferencia de otras imágenes técnicas (fotográficas, cinematográficas, televisivas) no subsiste ninguna contigüidad con lo real. Cada aspecto de la imagen -como la luminosidad o el color- es función de un valor numérico [...] La continuidad es negada también por el hecho de que los sistemas informáticos no prevén valores intermedios entre las unidades, sobreentendiendo así siempre un pequeño salto entre valores contiguos, que puede ser más o menos evidente según la resolución, o sea, del número de puntos (o pixels = picture elements) de la pantalla ⁷².

Más allá de la simple descomposición de la imagen en fragmentos mecánicos, la síntesis no será ya un simple efecto de real -una contigüidad de relaciones materiales-, sino un cálculo que juega con lo virtualmente verosímil, sintético pero no sensible. La velocidad temporal de la imagen rompe ya definitivamente en los 80 con la articulabilidad mecánica, con la mano del cámara o con la velocidad artificial de la programación televisiva. La visualidad de la retina se transforma en una visualidad digital, más relacionada con lo virtual-matematizado que con lo derivado de la persistencia retínica y el espacio fotográfico; un cálculo que anticipa ya el futuro de la imagen, que simula sus probables posiciones, y espera, con posibilidades a la carta, un continuo atomizado que parece estar ya exento de una vida material y temporal.

Se trata, tanto en la post-figuración como en la bioingeniería, de recombinar las partículas elementales no para volver a conseguir lo natural sino para activar un artificial con características y propiedades totalmente diversas ⁷³

La imagen infográfica ajena a cámaras y objetivos, es autónoma respecto de las apariencias visibles del mundo físico y no depende de ningún referente. Al haber eliminado a la cámara y hasta al observador, la imagen de síntesis nace de un ojo sin cuerpo y culmina así el trayecto

⁷² Garassini, Stefania y Gasparini, Barbara. Op.cit. Pág. 55.

La sostanziale differenza segnata dall'immagine di sintesi rispetto all'immagine tradizionale è costituita dal passaggio definitivo dal continuo al discreto, dall'analogico al digitale: a differenza delle altre immagini tecniche (fotografiche, cinematografiche, televisive) non sussiste più alcuna contiguità con il reale. Ogni aspetto dell'immagine - anche la luminosità e il colore - è funzione di un valore numerico... La continuità è negata anche dal fatto che i sistemi informatici non prevedono valori intermedi tra le unità, sottintendendo così sempre un piccolo "salto" tra valori contigui, che può essere più o meno evidente a seconda della risoluzione, ossia del numero di punti (o pixels= picture elements) dello schermo.

⁷³ Walter Bruno, Marcello. Op.cit. Pág. 161

histórico de la imagen a la busca de su autonomía absoluta, liberándola del peso de las imposiciones de la realidad.⁷⁴

La forma de construir los fenómenos por la informática vendrá dada, entonces, desde una óptica operacional, en una actividad anticipatoria y simulatoria que va, desde la pluralidad de las posibles cristalizaciones espaciales hasta lo "*por venir*". Un movimiento de enlace entre las fuerzas de fragmentación e integración informáticas que no deja de resultar interesante para nuestro análisis, ya que su nuevo efecto de control ha supuesto un nuevo optimismo para la tentación positivista de predecir los problemas con toda la fe puesta en sus equivalencias. El cambio más importante que introduce la informática es la posibilidad de modelizar técnicamente lo no-positivizable por las tecnologías tradicionales, aquello que se escapa siempre hacia los márgenes de su constante heterogeneidad; la informática supera los límites figurativos de las imágenes y se introduce en una simulación de lo todavía no visto.

Los programas informáticos producen así, por un tratamiento gráfico de la información, imágenes inteligentes susceptibles de integrar en situación flujos de datos imprevistos, a fin de responder a las incertidumbres de una situación incontrolada⁷⁵

La informática simula alternativamente la mente del visualizador, el esqueleto de los fenómenos y el tiempo de los sucesos; a mitad de camino entre lo material y lo racional, la simulación informática asume el objeto de experiencia como modelo a diseñar, como objeto de múltiples experiencias que pueden ser reconstruidas en su funcionalidad sistémica. La informática se introduce en el corazón de la misma emergencia de los fenómenos: una simulación que es ya una puesta en escena de los modelos; y una referenciabilidad que se convierte en manual de adivinación y en catálogo de funciones domesticadas y numeradas. Una visualización doméstica que parece hacer identificar lo icónico-informático con una síntesis del pensamiento vivo, con un "ver" y un "pensar" que simulan la propia sensibilidad. Pero, ni lo figurativo es idéntico a lo matemático, ni lo matemático es parecido al pensamiento, cargado de variantes y recovecos. A pesar de cerrarse aparentemente el circuito, podemos pensar que con la informática no se terminan de eliminar las fisuras, sino más bien se plasma un modo de rentabilizarlas de nuevo, eliminando la tosquedad y el mecanicismo de sus antecesoras. Si existe una diferencia entre el pensamiento -calado por una sensibilidad que lo recorre-, y la simulación informática, ésta vendrá

⁷⁴ Gubern, Roman. Op.cit. *Del Bidente a la Realidad Virtual*. Pág. 147

⁷⁵ Debray, Régis. Op. cit. Pág. 228

dada por la inevitable presencia de un sentimiento material de lo vivido, por un contacto imposible de vivir en las aceleraciones y anticipaciones de la máquina.

No disponemos de una formulación informática de la primera fase fundamental: la distinción entre esencial y accesorio [...] Es difícil hipotizar una máquina que sepa "entrar en situación", que sepa elegir automáticamente los trazos pertinentes de un objeto o de un fenómeno, que sepa separar "inteligentemente" la figura o las figuras del fondo. Los ordenadores pueden simular un tipo de comprensión teórica de la realidad porque carecen de una inteligencia práctica ⁷⁶.

Si tenemos una equivalencia maquínica entre el pensamiento matemático y la imaginación, si tenemos un simulacro de las trayectorias y mutaciones de los objetos, la síntesis numérica creará para nosotros tan sólo una probabilidad visual, algo que se presenta sugerente y seductor, pero que sucede siempre *antes de suceder*. El objeto óptico o la sensación interna dan paso a una praxis calculada, y la forma viva se convierte en una morfogénesis preestablecida, impulsando a que su superficie (y su profundidad) queden borradas o desaparecidas.

Si la mutación numérica, que ha alcanzado hoy su "momento imagen", puede medirse ingenuamente, por no decir "estúpidamente", a los ojos de alguien, desde el único punto de vista de las prestaciones de eficacia científica y técnica que hace efectivamente posibles, en el fondo es una cosa muy diferente: *tocar las imágenes por medio del ordenador significa, cambiando las imágenes, cambiar en relación a la imagen, y, en conclusión, cambiar cualitativamente de imaginario. No se trata sólo de añadir o yuxtaponer nuevas imágenes a las existentes, se trata de integrar el movimiento de un imaginario específico, orgánicamente unido a la Historia de la Representación figurativa, sus posiciones, sus avatares y sus crisis, en otro tipo de imaginario, unido a un orden visivo totalmente diferente: el orden numérico, sus dispositivos y sus procedimientos.* ⁷⁷

5.3 LA GLOBALIZACIÓN DEL DISPOSITIVO INFORMÁTICO. AÑOS 90

El proceso de individuación de la imagen, de optimización de sus contigüidades y relaciones, ya sea por procedimientos mecánicos o matemáticos, está ya totalmente consolidado. La comunicación, en su necesidad de performatividad y sistematización, en su necesidad de acercarse a lo más íntimo del tejido de la imagen, encuentra en las diversas maneras del cálculo su instrumento más detallado de aproximación.

⁷⁶ Bettetini, Gianfranco. Op.cit. *La simulazione visiva*. Bompiani, Milano, 1991. Pág. 103

non disponiamo di una formulazione informatica della prima fase fondamentale: la distinzione fra essenziale e accessorio... È difficile ipotizzare una macchina che sappia "entrare in situazione", che sappia scegliersi automaticamente i tratti pertinenti di un oggetto o di un fenomeno, che sappia separare "intelligentemente" la figura o le figure dallo sfondo. I computer possono simulare un tipo di comprensione teorica della realtà, perché mancano di intelligenza pratica.

⁷⁷ Renaud, Alain. "Comprender la imagen hoy". En: *Videoculturas de Fin de siglo*, Cátedra, Madrid, 1990. Pág. 18.

En ese contexto de instrumentalización, en esa inercia organizativa, los años 90 se encargarán ya de perfeccionar el dispositivo, estableciendo una clara relación entre todos los medios de expresión, y aprovechando todas sus opciones válidas, adaptándolas a las notorias capacidades del ordenador, *metamedium* del sistema audiovisual contemporáneo. Al margen de las propias particularidades de cada medio, será inevitable, entonces, un cierto paso de sus técnicas de producción por alguno de los procesos informáticos.

Situaremos, a partir de esto, dos características especiales para los dispositivos de reconstrucción de imagen de los años 90: una será la tendencia a unificar todos los medios y todas las tecnologías comunicativas alrededor de las posibilidades informáticas; y, otra, una progresiva dedicación de esas tecnologías, y en particular de la informática, a la corrección de una de sus potencialidades más deficientes: el mecanicismo de sus operaciones de cálculo, la elusión en sus procesos de una interacción abierta con el ambiente. Los nuevos procesos comunicativos harán que las capacidades del *software* tiendan a acercarse cada vez más a una dimensión cibernética de los procesos, a una complicidad con las posibles respuestas del receptor, y del medio, que dinamicen la ciega formulación de sus operaciones. El reto de la actual informática será, sin lugar a dudas, la interactividad.

En cuanto a la primera, la evolución de lo comunicativo hacia una inmersión en la informática no ha traído aparejada la desaparición de los viejos media, al contrario, estos han ido manifestando progresivamente una relación de estrechamiento y de colaboración en torno sus métodos, construyendo un conjunto cada vez más unificado, y generando unos lazos que optimizan permanentemente el actual contacto comunicativo. En los 90 el dispositivo se cierra sobre todos los medios, incluyendo a todo potencial observador y comunicador, consolidando los proyectos anteriores, uniendo usuarios y fuentes, en cada vez más lugares y en cualquier momento. Hablamos, ya, no sólo de una simulación de objetos, de una capacidad de fusión entre lo fotográfico y lo matemático, sino de un mestizaje de las propias técnicas comunicativas bajo las posibilidades de hibridación de la informática, de un mestizaje de medios. Las aplicaciones actuales de la Red Internet, por ejemplo, permiten una complementariedad de medios muy acorde con las formas convencionales, pero que amplía y optimiza en detalle sus procesos. Un nuevo conjunto que permite ya pasar de una página Web a un programa televisivo, visualizar informáticamente un museo mientras se escucha el último tema *rap*, o leer

las obras completas de Cervantes, mientras se contemplan sugerentes paisajes de la Mancha o se consultan datos importantes de la biografía de ese autor.

En lo que respecta a la otra característica, la interactividad, podemos observar una tendencia de las propias técnicas audiovisuales a complementar los productos derivados de la informática (efectos especiales para cine, trabajos de diseño para prensa, publicidad escrita o audiovisual, informatización televisiva, etc.), con técnicas que consideran ya la necesaria presencia de un elemento retroalimentador del programa que actualice su combinatoria, que aporte una información dinámica del exterior al proceso de cálculo, un plus de interactividad al proceso (ejemplos serán el videojuego, las salas de cine interactivo, las pantallas de información al ciudadano, la versátil Red Internet, la Realidad Virtual, etc.). Los productos interactivos incluyen una participación del receptor como elemento fundamental en la combinatoria; el ordenador ya no trabajará sólo, será ayudado por los procesos de la cibernética y de la inteligencia artificial, con los que, además, podrá absorber nuevos conocimientos. Una tendencia que afecta, por supuesto, al resto de medios de comunicación: la interactividad se está comenzando a aplicar en todas las técnicas comunicativas y artísticas, desde el cine y la televisión, hasta el mismo libro *interactivo*. La interactividad permite, por influencia de la informática, un definitivo acercamiento de los medios a las formas de participación y reproducción de la imagen, creando ya un imaginario social más personal y dinámico.

5.3.1 El dispositivo global y la fusión mediática.

5.3.1.1 *El ordenador como metamedium y la comunicación sintética.*

La posibilidad de descomposición de imágenes de los 80 viene ampliada no sólo por la capacidad de ordenar la información, y de hacerla discurrir y estructurarse según cadenas dadas por el *software*, sino también por su capacidad de proporcionar unas complejas relaciones con otros aparatos. A través de sus enlaces periféricos, conexiones de salida y entrada de información, el ordenador reformula sus opciones y versatiliza su capacidad organizativa. Por su capacidad de contaminar, y de contaminarse de los otros medios, el ordenador se convierte, fundamentalmente, en un *metamedium*

La noción de ordenador como metamedium resulta útil para denotar la capacidad del medio, por un lado para poner en juego la reflexión sobre los otros medios tecnológicos (en particular los

audiovisuales), por otra parte en cuanto a que opera síntesis con los medios mismos [...] en suma, interacción y fusión entre tecnologías tradicionales y digitales.⁷⁸

La potencialidad del ordenador funciona tanto al nivel de la estructuración representativa (en su reconstrucción de las imágenes), como también al nivel de lo que podríamos llamar *interactividad mediática*, en su conexión de unos medios con otros. Su condición de intermediario se produce no sólo con el usuario, o con los soportes finales de la imagen, sino con otro tipo de máquinas, permitiendo una increíble ampliación de sus efectos; la noción de ordenador como *metamedium* implica que comunicar es ya insertarse en un flujo, pero no sólo de informaciones, sino de medios. El ordenador pone en comunicación sistemas que no hablan el mismo lenguaje, pero su propio punto de opacidad con los usuarios y con los antiguos media puede romperse con la ayuda de los *interfaces* (puntos de intercambio de información) que digitalizan no sólo informaciones finales (fotos, texto, iconos, sonido) sino el propio flujo televisivo o videográfico, y, por supuesto, la misma información que circula en otros aparatos informáticos. No sólo el *software*, sino el propio *hardware*, se adaptan a las múltiples necesidades de la videoesfera. Los sistemas comunicativos son ya un híbrido, entre percepción y pensamiento clásicos, interacción humano-máquina (o ambiente-máquina) e interacción máquina-máquina. La espacialidad mediática (y no sólo la de las propias imágenes y palabras, sino la de los canales) se convierte en un continuo digital, y su configuración típica, caracterizada por una pluralidad heterogénea de medios, cambia radicalmente.

Esto puede justificar, además, la importancia, por ejemplo, de un paso como el de la comunicación física al de la comunicación vía satélite; este paso permite mayores contactos libres en la red, ampliándola infinitamente, y sin una necesaria vulneración de las limitaciones físicas. Con la velocidad de la comunicación aérea el tiempo se contrae mucho más, ampliando los contactos no sólo al espacio de la red sino también al tiempo. Se da una potencial e infinitesimal disponibilidad al intercambio mediático digital, paso que parece justificar *el comienzo de una sociedad sintética, en la que la identidad social y la noción de comunidad se puedan ya regular por los propios ritmos de comunicación*⁷⁹.

⁷⁸ Colombo, Fausto. Op.cit. Pág. 275

La nozione di computer come metamedium risulta utile per denotare la capacità del mezzo da un lato di rimettere in gioco la riflessione sugli altri media tecnologici (in particolare quelli audiovisivi) dall'altro di operare sintesi con gli stessi mezzi...all'interazione e a la fusione fra tecnologie tradizionali e digitali.

⁷⁹ Cfr. Colombo, Fausto. Ibídem.

La aparición de nuevas técnicas y el avance de los interfaces ha producido, desde los años 80, aplicaciones acabadas y exclusivas para medios muy concretos, pero también unas formas mediáticas articuladas que están terminando por transformar todo el conjunto: el entretenimiento, la información y la cultura, y sus particulares versiones internas, deberán plegarse en el futuro a complejas formas de recepción y combinación informáticas. Y si podemos considerar la importancia de estas nuevas aplicaciones en el campo general de la difusión mediática, tendremos también que hacerlo al puro nivel de lo doméstico; tanto el *módem*, como la Red Internet, como los aparatos intermediarios entre receptores (el *CD-ROM* y el *CD-I*, por ejemplo), condensarán, incorporando el principio de la interactividad y una buena calidad de imagen, la gran extensión de todos los medios al propio domicilio personal. Los nuevos aparatos, y en especial la Red Internet, indicarán que el ordenador puede ser ya conjuntamente un gran aglutinador de medios: teléfono, bases de datos institucionales, televisión, radio y vídeo, equipo Hi-Fi, base de datos personal...; los nuevos aparatos ayudarán, sin duda, a formar la gran red de información planetaria.

5.3.2 La simulación del pensamiento en tiempo real.

5.3.2.1 La interactividad

Dando un paso más en la conexión mediática, y en particular hacia aquella que se corresponde con el propio ser humano receptor, entremos en el estudio de la optimización interactiva del cálculo que propone la cibemética. Si la existencia de una dinámica de análisis y síntesis podía reducir la frontera de la visión con el mundo externo, o dicho de otra manera, podía ampliar los límites de la pantalla hasta recubrir todo el mundo posible (o posible de calcular), veamos ahora cómo se complica esa dinámica con la inclusión de la interactividad humana, con la introducción de su tiempo personal. La reducción del roce con el exterior de las imágenes, la dificultad de marcar unos claros límites entre la simulación y la vivencia personal de los fenómenos, intenta ahora incluir elementos personales y temporales que ayuden a mejorar la corrección del cálculo, reduciendo, no obstante, todavía más la distancia experiencial de las imágenes. En el uso exclusivamente cerrado de las capacidades infográficas no se incluía totalmente el espacio de acción o reacción de los fenómenos, quedaba una posibilidad abierta de indeterminación -aunque un tanto marginal-, en la propia movilidad del ambiente, y en las capacidades creativas del complejo ser humano receptor; el medio no se había apoderado todavía del tiempo real del usuario, ni de sus momentáneas y circunstanciales

distancias con el mensaje, ni del constante devenir de la sensibilidad. El medio poseía una seducción al cálculo frío, pero no una moldeabilidad directa del concreto y circunstancial individuo que venía a utilizarlo. Con la interactividad, se pasa de controlar el espacio-tiempo de la representación, a controlar el propio tiempo de respuesta del medio y del individuo a las representaciones. Con la interactividad se crea un hipertexto interactivo.

El hipertexto recibe y lleva a cumplimiento la función primordial del texto [...] crear una situación perceptiva y psicológica en el interior de la cual el usuario reencuentra simulada una experiencia propia. Respecto al texto tradicional el hipertexto ofrecería una mayor adherencia a la multidireccionalidad propia de cada vicisitud humana y colmaría por tanto el debate técnico entre el texto y su objetivo de fondo.⁸⁰

El problema de la objetivación de la imagen ya no se plantea, pues, propiamente con relación a cualquier soporte-superficie de papel o celuloide, es decir, con relación a un espacio de referencia material, sino con relación al tiempo, a este tiempo de exposición que deja ver o que ya no permite ver⁸¹.

Si los viejos medios podían ser considerados orientadores de los modos perceptivos del observador (el cine o la TV, por ejemplo), los nuevos medios no simularán ya tan sólo los efectos perceptivos "pasivos" del receptor, sino también sus propios efectos "activos", los propios de la interacción y de la participación en la imagen. El usuario será reclamado a colaborar, y su nueva información entrante será procesada por un *intermediario de sí mismo* en el sistema, por un doble matemático que organice y adapte cibernéticamente, de forma matemática renovada, los nuevos datos aportados. El universo del cálculo cambia a cada operación del receptor, se renueva y actualiza, evoluciona. Finalmente, tendremos siempre una nueva imagen adecuada convenientemente al sistema, circulando como una re-optimización de todo el proceso hipertextual.

Los sistemas interactivos no son, en efecto, lugares de libre interacción [...] existe una prefiguración del usuario en el ámbito del sistema que respecta a sus reacciones y sus posibilidades perceptivas.⁸²

⁸⁰ Colombo, Fausto. *Ibidem*. Pág. 279

L'ipertesto accoglierebbe e porterebbe a compimento la funzione primordiale del testo....: creare una situazione percettiva e psicologica all'interno della quale il fruitore ritrova simulata una propria esperienza. Rispetto al testo tradizionale, l'ipertesto offrirebbe una maggior aderenza alla multidirezionalità propria di ogni vicenda umana, e colmerebbe dunque el dibattito tecnico fra il testo e il suo obiettivo di fondo.

⁸¹ Virilio, Paul. *Op.cit. La máquina de la visión*. Pág. 79

⁸² Vittadini, Nicoletta. " *Comunicare con i new media*". En: *Le nuove tecnologie della comunicazione*. AAVV. Bompiani. Milano. 1993. Pág. 195

I sistemi interattivi non sono, infatti, luoghi di libera interazione... esiste una prefigurazione dell'utente nell'ambito del

La noción de *navegación* nos puede introducir un poco más en esa especial simulación de la interactividad, dada por los nuevos medios tecnológicos. Con la creación del hipertexto, el cuerpo del receptor se relaciona con una prótesis de sí mismo, que interpreta y readapta sucesivamente sus particularidades y motivaciones personales, haciendo que su propio y particular devenir externo sea suplantado por una simulación informática, por un desplazamiento continuo en el interior de los procesos de reconversión de la máquina; la interactividad informática construye una deriva matemática para el receptor, una *navegación* de su cuerpo virtual, que guía, adapta y orienta sus procesos personales, que elimina la quietud, reflexión y ruptura que estos pueden llevar implícitos, como reorganiza, asimismo, todas sus dinámicas de diferenciación. La navegación empuja a circular al pensamiento, y a la visualidad del receptor, por el interior de la imagen informática, aproximándonos a un universo de imágenes que se organiza ya como fluido de funciones matemáticas, a un ejercicio activo que carece de contradicciones topográficas; una corrección continua que, no obstante, no entiende ya de incertidumbres en el viaje, ni de rutas imaginarias en los mapas

El concepto de navegación caracteriza un modo particular de relacionarse con la información, no vinculado ya a una rígida secuencialidad, sino recorrible según una lógica no diferente a la propia de las libres asociaciones de la memoria, eso sí, debemos tener en cuenta que se trata de una libertad siempre relativa y además inscrita en el interior de una posibilidad de elección ya seleccionada por el programador.⁸³

El ciberespacio no existe para ser habitado sino para ser recorrido.⁸⁴

La interactividad desvela un aspecto rígido y de desequilibrio, desde el punto de vista del poder comunicativo entre los interlocutores, en favor del sistema. En efecto el usuario se encuentra en la condición de deber aceptar reglas de interacción prefijadas que en la mayor parte de los casos, no es capaz de modificar.⁸⁵

sistema que riguarda le sue reazioni e i suoi atteggiamenti percettivi.

⁸³ Aroldi Piermarco, et alia. "Conoscere con i new media". En: *Le nuove tecnologie della comunicazione*. AAVV. Bompiani, Milano, 1993. Pág. 250.

El concetto di navigazione caratterizza un modo particolare di rapportarsi alla informazioni, non più vincolate a una rigida sequenzialità, ma percorribili secondo una logica non dissimile da quella propria delle libere associazioni nella memoria, anche se occorre tener conto che si tratta di una libertà per sempre relativa poichè inscritta all'interno di una possibilità di scelta già selezionata dal programmatore.

⁸⁴ Gubern, Roman. Op.cit. *Del bisonte a la realidad virtual*. Págs. 167-168

⁸⁵ Vittadini, Nicoletta. Op.cit. Pág. 183

l'interattività svela un aspetto rigido e di squilibrio, dal punto de vista del potere comunicativo tra gli interlocutori, a favore del sistema. Infatti l'utente si trova nella condizione di dover accettare regole di interazione prefissate che, nella maggior parte dei casi, non è in grado di modificare.

5.3.2.2 La nueva función-signo interactiva

El verdadero objeto de la semiótica interactiva va a ser ese espacio de materia textual condensada, ese cierto espacio de versatilidad interpretativa -al modo de la combinatoria matemática- que opera en un diálogo interactivo con el receptor. Bettetini nos señala una serie de diferencias para el modelo de interacción humano-máquina

1. El texto contiene ahora estrategias potenciales de actualización y por tanto el enunciador es diferente.
2. El enunciatario no alarga ya sus sentidos para captar el mensaje y para entrar en el texto. Hay un icono activo que se modifica, él mismo, dentro de un *interespacio* y que constituye el lugar donde se verifican las transacciones. El usuario debe admitir ese cuerpo simulacral de interacción (un intermediario de su cuerpo o su mente en el aparato emisor) para poder interactuar con la máquina, para generar representaciones.
3. Saber y hacer se confunden en el texto, se deduce de ello la presencia de un actuar necesariamente ligado a la imagen: una imagen que es un hacer.⁸⁶

El nuevo lugar de significación será, por tanto, ese *interespacio* no reducible a la realidad ciega del software, o a su simple e inmotivada combinatoria; el *interespacio* añadirá, gracias a la actualización del presente del receptor, un nuevo plus de sinteticidad a lo informático, explotando hasta la última gota de su digitalidad y matematicidad. El nuevo lugar virtual será un espacio previsible, y no sólo un duplicado de los procesos; será un texto que se condense en el intermedio de esa *virtualidad modelizable* y de esa *organización probabilística* hechas a medida del receptor, según unas pautas de coherencia matemática. El proceso de análisis-síntesis se ampliará hacia una simulación pragmático-matemática: *el nuevo texto ya no va a ser un simple proceso directo de la máquina, sino una verdadera aparición cognitivo-perceptiva, matematizada y reintegrada cibernéticamente por el choque del receptor y el medio comunicativo.*

El *interespacio* consiste por lo tanto en una superficie visible, la de la pantalla, sobre la cual son representadas las zonas que cada vez vienen activadas y, tal vez sólo en modo contingente, actualizadas por la interacción: zonas que podemos definir como activas.⁸⁷

⁸⁶ Bettetini, Gianfranco. Op.cit. *La simulazione visiva*. Pág. 124 y sucesivas.

⁸⁷ Bettetini, Gianfranco. Ibídem. Pág. 128

L'interspazio consiste quindi in una superficie visibile, quella dello schermo, sulla quale sono rappresentate le zone che di volta in volta vengono attivate e magari solo in modo contingente, attualizzate dall'interazione: zone che potremmo definire come attive.

La textualidad producida por la tecnología informática no puede por lo tanto ser considerada como un sistema cerrado de signos, sino como una acción "in fieri".⁸⁸

La imagen informática, lejos de ser una simple articulación para alcanzar los rincones escondidos a la fotografía, se descompondrá y transformará camaleónicamente en los nuevos espacios virtuales, en una nueva relación espacio-tiempo que se anticipa ya a todo, al propio espacio y tiempo del receptor, a su propia diacronía. La aceleración no es ahora la de una velocidad que recorre el espacio, sino la de una velocidad que recorre el tiempo real, el tiempo de la velocidad de la luz. Ha sido necesario dar cuenta, no sólo de lo estático, sino también de la totalidad de sus procesos dinámicos, de sus sistemas en movimiento y de su previsibilidad, de su diacronismo; algo que el mismo Bettetini califica de *riesgo, pero potencialmente innovador*⁸⁹.

5.3.3 Aplicaciones audiovisuales de la interactividad.

5.3.3.1 Interactividad en el videojuego.

En el campo de la comunicación audiovisual, el fenómeno originario de las operaciones de cálculo interactivo fue, fundamentalmente, el videojuego. El videojuego ha protagonizado, sin lugar a dudas, ese paso de una tecnología audiovisual tradicional, de marcado carácter positivo, a otra muy diferente, apoyada por la versátil función-signo informática, personalizando un proceso que se puede extender ya, sin lugar a dudas, a casi todas las manifestaciones contemporáneas de construcción audiovisual. Así, la estructura electrónica del videojuego permite que sus operaciones visuales se desarrollen por etapas, que se facilite una intervención del usuario, y que el desarrollo de la narración permita diversas soluciones, cada vez más adecuadas al tiempo real de percepción.

El videojuego ha condensado las capacidades de combinatoria informáticas en un nuevo producto que se destaca de la propia operatividad a posteriori, de su simple construcción de productos finales e independientes al cálculo, el videojuego ha

⁸⁸ Bettetini, Gianfranco. Op.cit. "Tecnologia e Comunicazione". Pág. 35

La testualità prodotta dalla tecnologia informatica non può pertanto essere considerata come un sistema chiuso di segni, ma come un'azione "in fieri".

⁸⁹ Cfr. Bettetini, Gianfranco. "Por un establecimiento semio-pragmático del concepto de simulación". AA.VV. Videoculturas de fin de siglo. Cátedra, Madrid, 1990. Pág. 92.

extendido la informática hacia un fin en sí mismo, hacia un proceso constante de retroalimentación.

Aprovechando las posibilidades de la tecnología informática, las capacidades del diseño infográfico y algunos presupuestos de la narratividad audiovisual, el videojuego ha introducido una nueva posibilidad de ampliar las opciones de lo visual, incluyendo la interacción temporal en la propia linealidad de la máquina. No nos estamos refiriendo, por supuesto, al movimiento de ralentización, parada o rebobinado del vídeo (que son sus gloriosos antecedentes), sino a esas múltiples entradas del operador que varían cibernéticamente el ritmo y el contenido de las imágenes. El receptor tiene a su alcance una amplia gama de elecciones y selecciones, preestablecidas, o susceptibles de predecir por el almacén de memoria, y siempre atentas a cualquier información nueva que quiera poner en funcionamiento sus complejos nervios de silicio; lo que era una perspectiva lineal en el espacio y en el tiempo, dada por la no independencia de los objetos de su recorrido o de sus escenarios, se convierte ahora en una red de posibilidades, en una *navegación interactiva* por los circuitos de un programa.

Algo que permite encadenar, también, cualquier simple y pequeña acción individual de un ser humano a cualquier tipo de sistema programado de signos, a cualquier forma ideológica de perfectibilidad que nos redima con su potencia de nuestros más íntimos y difíciles conflictos. La interactividad nos subordina, finalmente, como piezas dinámicas de un sistema optimizador, a un nuevo proceso de síntesis, que se extiende, desde los mismos y artificiales circuitos de la electrónica, a los propios sueños mitológicos de nuestro contemporáneo superego virtual.

Debemos considerar, en relación al videojuego, naturalmente, que su precisión no ha sido siempre igual de completa desde sus orígenes, los procesos de perfectibilidad han dependido de la evolución de las técnicas de programación: no podemos evitar cierto sonrojo al pensar en esos tímidos marcianos que, a finales de los 70 y principios de los 80, iban cayendo en filas sucesivas abrasados por las balas de nuestro *joystick*, frente a los complejos videojuegos contemporáneos, que nos plantean laberintos intelectualmente complicados, con unos personajes que nos interrogan a cada paso sobre cual es el posible camino que deberíamos tomar a continuación.

En 1989, la empresa norteamericana de software Maxis sacó al mercado un juego de ordenador de gran éxito llamado Sam City. El jugador desempeñaba el papel de Alcalde de una de las

ciudades disponibles, algunas de las cuales estaban basadas en ciudades reales, mientras que otras eran puramente ficticias. La tarea del Alcalde consistía en mantener su índice de popularidad lo más alto posible manteniendo una criminalidad baja, una tasa de crecimiento alta, etc. Para ello disponía de un mapa de la ciudad elegida y de un conjunto de herramientas que le permitían gobernarla y desarrollarla (cambiar las tasas de interés, construir carreteras, demoler edificios, etc.) El "motor" del simulador que era el corazón del juego deducía las consecuencias que se seguían de las acciones cuya ejecución había decidido el Alcalde. Si, por ejemplo, había una baja densidad de comisarías de policía, la tasa de criminalidad subiría.⁹⁰

Podemos verificar, en ese sentido, una progresiva diferenciación entre la interactividad videoinformática y las emisiones del cine y la TV; pulsar las teclas del televisor para encenderlo o apagarlo, seleccionar una cadena, modificar la velocidad del vídeo, etc., no cambian los contenidos reflejados, por muy complejos que sean sus mecanismos; sin embargo, existe una clara interactividad cuando tenemos acceso a diferentes versiones de contenidos de la máquina, cuando cada elección del operador pone algo nuevo de manifiesto. Dentro de los dispositivos de selección podríamos diferenciar una escala de interactividad en tres grandes tipos de acceso a las posibilidades de programación:

- Interactividad de selección. Su ejemplo más representativo sería el cajero automático, que permite una secuencia de operaciones sencillas, una gama de preguntas simples, limitadas y que se desarrollan según un orden muy determinado por el programa. Será una interactividad sobre raíles o en estructura de árbol; no se puede jugar a tarzán, se debe realizar el recorrido completo por las ramas.
- Interactividad de contenido. Este gran bloque de programas permitiría tener en cuenta nuevos datos, datos que pudieran modificar la estructura inicial y superficial del programa: hablaríamos del caso del videojuego. No se trataría de simples modulaciones del desarrollo, sino de una intervención operadora en la composición misma de las imágenes. No quiere decir esto que el manipulador pueda acceder a toda la estructura de los elementos, en general sólo puede desplazarlos; el jugador no puede tocar la totalidad de los elementos del coche que pilota, ni de retirar la menor manzana del árbol. Su límite vendría dado, más bien, por las propias vías de acceso abiertas por el programa.
- Interactividad virtual. El tercer gran bloque de interactividad se caracterizaría por la posibilidad de poder interactuar hasta con el último punto de luz del ciberespacio virtual (cuestión de ciencia ficción, en este momento, pero limitada, en cualquier caso, por la propia digitalidad del pixel, que fragmenta el continuo material de forma artificial). El ejemplo específico de este tipo de interactividad sería el de la Realidad Virtual (RV), y supondría el objetivo más extremo de las propias tecnologías interactivas.⁹¹

⁹⁰ Woolley, Benjamin. *El Universo Virtual*. Acento Editorial, Madrid, 1994. Pág. 230

⁹¹ Holtz-Bonneau, Françoise. Op.cit. Pág. 83 y sucesivas.

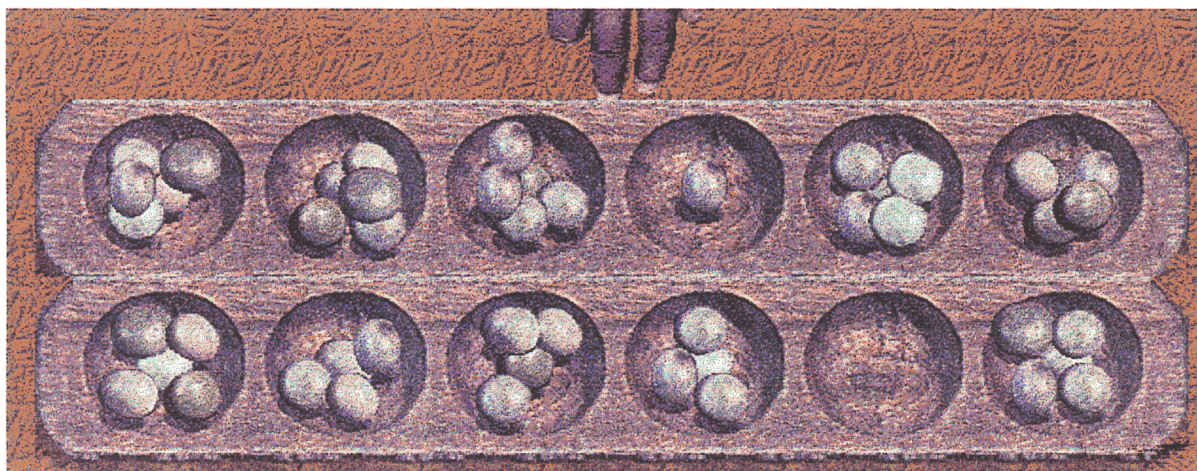
Con el videojuego, por tanto, se nos muestra ya una clara inmersión y participación del usuario en la sucesiva reconstrucción de imágenes audiovisuales. Fenómeno que, a pesar de aparecer lleno de grandes y profundas contradicciones, nos muestra dramáticamente no pocas ligazones entre el inminente espíritu calculador contemporáneo y sus respectivas tecnologías de captación de imagen.

5.3.3.2 Ciberespacio interactivo y tridimensionalidad óptica.

Observando los avances en el videojuego, y las necesidades cada vez más rápidas y complejas de los sistemas visuales, podemos ver también, como detalle técnico, y como intermediario con el fenómeno fuertemente interactivo de la RV, uno de los nuevos perfeccionamientos que se han ido produciendo en la imagen interactiva. En la aparición de la imagen 3D (3 dimensiones) encontramos la solución a ciertos defectos en la percepción de imágenes; entre otras cosas, vemos cómo se ha facilitado con ella una mayor ilusión de realidad perspectiva y una simulación más cercana a la captación de imágenes “naturales” por receptor (no debemos olvidar, no obstante, que una de las características de la infografía es su composición digital y sintética). El gran inconveniente del primer videojuego a nivel de constitución de imagen era su definición plana, la existencia de una sola cámara, o de un sólo punto de vista para contemplar la situación; el operador alimentaba cambios en la narración o en la forma de los objetos, pero estos cambios no podían observarse en una escena tridimensional.

Los avances en la forma 3D van a ayudar a las imágenes a cobrar la apariencia de objetos físicos; la existencia de una cámara virtual, dentro del interespacio de navegación, aporta la capacidad de observar las imágenes lateralmente, desde atrás, desde posiciones aéreas que serían impensables para una cámara normal, etc., y todo ello con una simultaneidad interactiva. La cámara virtual de la infografía supera, con la correspondencia de la imagen al punto de vista del observador, el plano frontal de una típica visualidad fotográfica.

Con la cámara virtual, el receptor puede elegir la perspectiva que quiere ver de la imagen con sólo cambiar de posición relativa a la pantalla (podríamos imaginarnos, entonces, la remota posibilidad cinematográfica de contemplar ese inaccesible interior de la taza de té que toma nuestro actor de la pantalla, sin la necesidad de que el cámara cree un plano exclusivo para ello).



WINDUP TOYS - 1990 - 1991

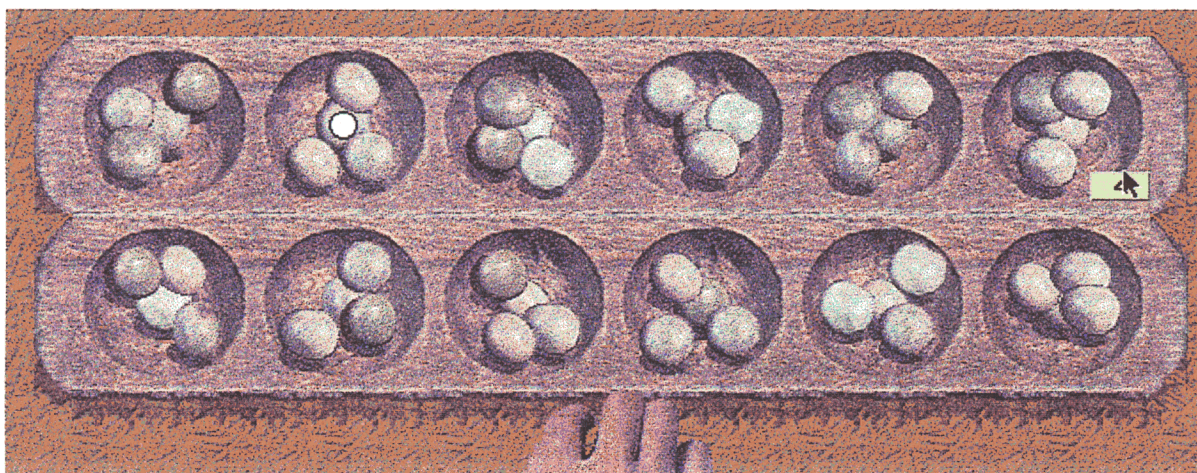


Lámina 41. Contrincantes en un videojuego.

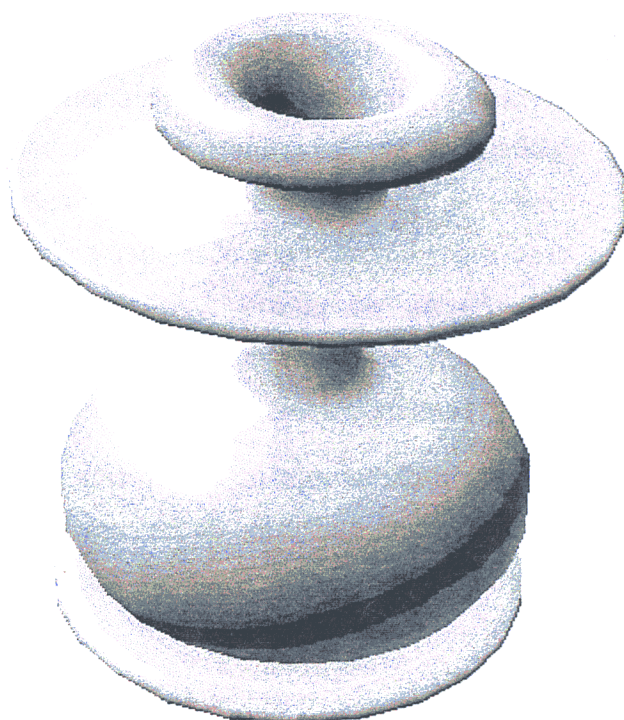
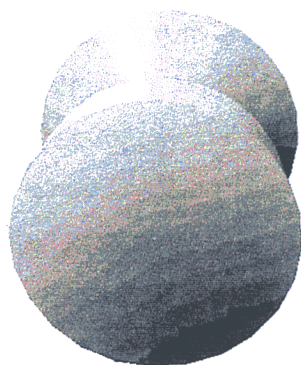
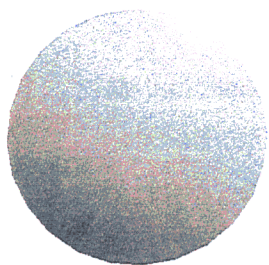


Lámina 42. Tridimensionalidad
infográfica
y multidimensionalidad
perspectiva de la cámara virtual.
Objeto realizado por diseño
informático.

La cámara virtual, sin excesivas limitaciones, permite ver las secuencias de imagen en movimiento en relación a la propia multiplicidad de ejes tridimensionales de la pantalla. La cámara virtual va a poder fundir diversas caras del objeto, creando una sensación de solidez; cada cambio en el ángulo de esta cámara virtual va a reflejar una imagen que se asemeja a la que podría tenerse desde esa perspectiva; los elementos se van a modelar frente a su clásico escenario plano, cambiando el decorado a medida que cambia la perspectiva, y superando las limitaciones técnicas de la ingrata profundidad de campo fotográfica. La tecnología 3D no sólo simula las reacciones del receptor sino sus posiciones perspectivas frente al objeto. Una capacidad de combinatoria que va marcada por unos sofisticados códigos numéricos y por unos programas de simulación que permiten esa ampliación óptica del interespacio visual, una ampliación no sólo de los elementos narrativos y relacionales de la imagen, sino de los propios elementos perspectivas de su campo de interactividad. La aplicación de estos nuevos fenómenos visuales al videojuego, nos dará una realidad simulacral que contenga los posibles movimientos de un objeto (construidos abstractamente), y, un claro continuo digital para esas posibles caras de sus rincones geométricos, habitualmente escondidos en la superficie visual de la imagen bi-dimensional. La aplicación de la tecnología 3D y las posibilidades internarrativas del videojuego van a dar lugar al fenómeno hiperrealista de la Realidad Virtual.

5.3.3.3 La Realidad Virtual

La aplicación a la que se está apuntando con más interés, en lo que respecta a la interactividad y a las capacidades matemáticas de la imagen, es la Realidad Virtual. Por el momento, hablamos de argumentaciones teóricas y de proyectos difusos más que de aplicaciones acabadas, pero podemos intuir, al menos en su repercusión sobre otros medios, la gran potencia de sus planteamientos. La RV se está presentando como el sistema comunicativo que culminará el proyecto y la filosofía de lo informático, y al menos teóricamente, no parece descabellado pensar en ella, como forma de tratar la información, como la técnica que lleve a sus últimas consecuencias el proyecto de la imagen contemporánea, culminando los límites internos de su forma de entender lo visual.

Por explicitar más concretamente la más importante de sus particularidades, en la RV se dará una sustitución de los convencionales interruptores de un aparato informático, (teclado, joystick, ratón, pantalla sensible, etc.) por formas de completa interacción:

fundamentalmente, guantes y casco virtual (aunque en el futuro se quiera llegar a conectar los propios cinco sentidos). Estas formas de interacción, por supuesto, vendrán a ser correspondidas por unos recíprocos accesos de la imagen en la pantalla. Tendremos, por ejemplo, una consola o monitor que se sustituirá por unas gafas de visión estereoscópica (casco virtual) que complementen la visión, haciéndola tridimensional, situando la pantalla en los mismos ojos. Las gafas, gracias a su cámara virtual, facilitarán una percepción muy similar a la captación de imágenes de objetos, permitiendo ver los objetos como si fuesen holografías. El casco virtual, como soporte de las gafas estereoscópicas, sincronizará el punto de vista desde el que estamos observando las imágenes y nuestra propia movilidad, con la pantalla, dándole información sobre la posición con la que nos debe corresponder en su espacio perspectivo. Por otra parte, el teclado se va a sustituir por un guante sensor, multiplicando las entradas interactivas gracias a un *doble* de la mano en el programa. Nuestra mano virtual activará aquellos elementos que queremos que cambien, enfrentándonos a los efectos del videojuego ampliados ahora a una multidimensionalidad sintética. Los nuevos interruptores de la RV serán un complejo *interface*, que va a mediar entre las imágenes y nosotros mismos; el último interface será aquel que nos conecte con todo el espacio observable y manipulable de la máquina, ampliando, por tanto, la capacidad de activar una totalidad de variables en la programación. Tenemos así mayores posibilidades de activación de dígitos o de combinatorias de códigos; hay una mayor divisibilidad de elementos, podemos verlo y activarlo todo; el conjunto de la imagen está mucho más abierto al contacto de la interacción, y a su vez está preparado para reaccionar a una gama más amplia de estímulos perceptivos y de contacto virtual.

El interface virtual de gafas, casco y guante, exalta la virtualidad de las imágenes, dándonos la sensación de una interacción en *tiempo real* y una capacidad de actualizar todas nuestras nuevas impresiones con la potencia de lo matemático. El lector del mensaje se encuentra inmerso en la propia imagen como si de la propia realidad se tratase.

Con el "visualizador definitivo" los objetos del espacio generado por ordenador ya no sólo serían visibles, sino que además serían tangibles [...] Utilizando el visualizador definitivo, podríamos coger esos objetos "físicos", dejarlos caer, tirarlos, e incluso moldearlos ⁹².

⁹² Woolley, Benjamin. Op.cit. Pág. 44.

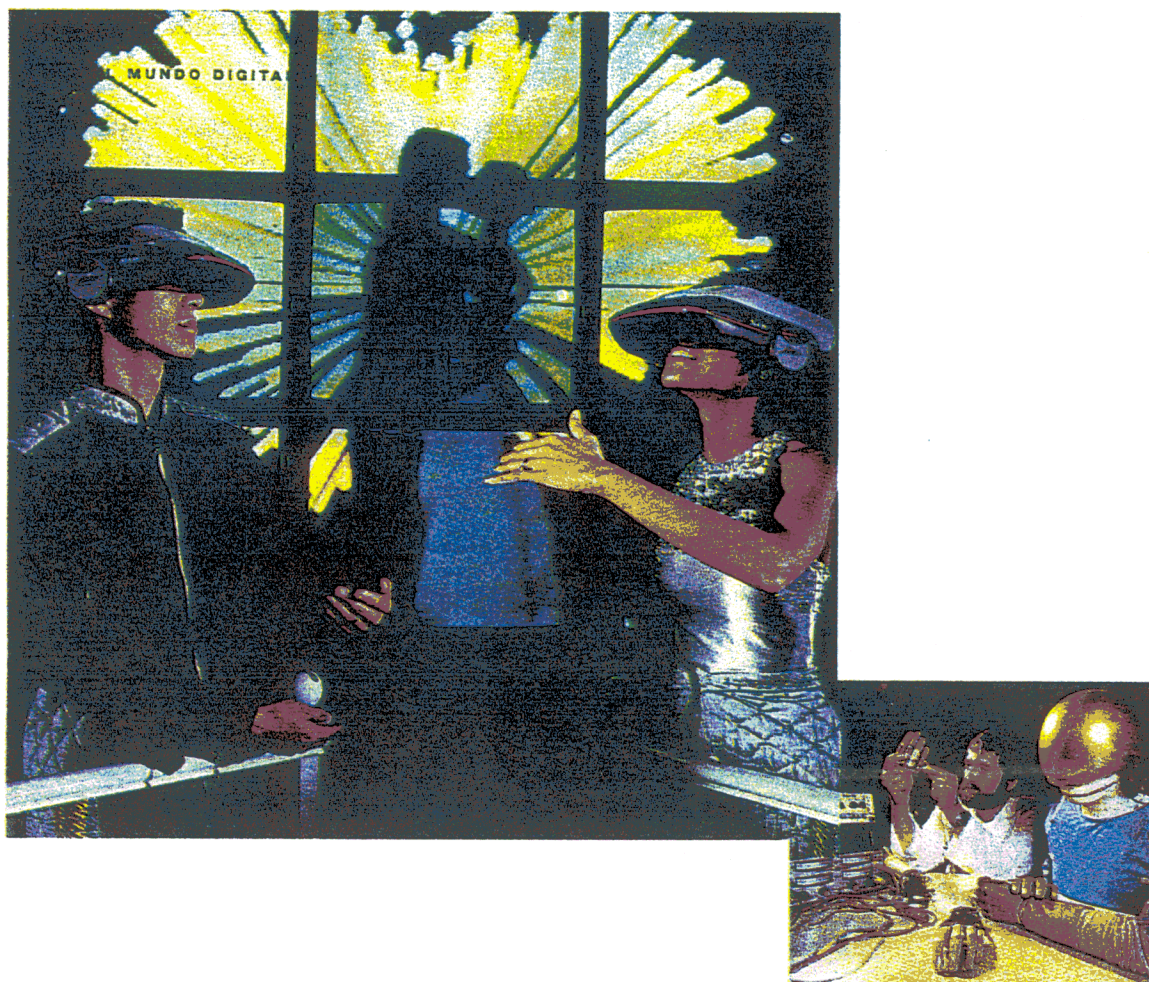


Lámina 43. Prótesis de Realidad Virtual.

Eso es lo que, para los realistas virtuales, busca el ciberespacio, ya que en último término su tecnología hace posible la unión entre los usuarios y sus "dobles" virtuales, una auténtica simbiosis de hombre y máquina. Tales entornos llegarán a ser accesibles de forma normal, haciendo que el interfase de usuario acabe por desaparecer, y sumergiéndonos en el universo de la información. ¡Y qué universo! Los realistas virtuales nos prometen que será un ámbito mucho más grande y rico que el físico, se tratará de un dominio que hasta ahora sólo hemos percibido confusamente a través de nuestra imaginación⁹³

Con la RV entramos en un entorno virtual que sabe de nosotros, que nos ofrece un sugerente mundo de posibilidades y una fuerte sensación de poder operar con potencia sobre las cosas (podemos mover sillas, participar en un cuadro como si de un personaje suyo se tratara, abrir puertas, aumentar de tamaño...). Una prótesis que nos sustituye con más capacidades de las que nosotros mismos tenemos a nuestro alcance, invocándonos a asumir su propio mundo como si de la propia realidad se tratase, mejor incluso que la propia realidad que nos roza. En último extremo la RV prescinde del contacto del cuerpo con la propia materialidad que le rodea, no sólo requiriendo constantemente su actualización, y superponiéndose a su tiempo real, sino extrayendo su presencia del tiempo, realizando una conexión de sus más íntimos anhelos a una programación calculada de sus sueños. La RV recorta definitivamente un alma geométrica para un mundo de fantasmas sin materia, en un cálculo que *ya puede siempre funcionar* por que ya nada puede suceder como tiempo.

Al eliminar la RV el efecto de encuadre marco produce inevitablemente un efecto perceptivo de inmersión en la realidad visual propuesta y anula la tradicional diferenciación y distinción psicológica entre el sujeto y el objeto, el espectador y el espectáculo, el observador y lo observado⁹⁴

Las imágenes ya no cortan nuestra mirada, ni se cortan en ella, sino que reconstruyen nuestro contacto virtual, transformándose en verdaderos y vivos objetos geométricos, vertidas por un ciberespacio calculado. Se materializan las dos grandes posibilidades soñadas por la cinematografía más positivista: la posibilidad de una fuerte simulación de la fantasía y la posibilidad de indagar más profundamente en el mundo de lo natural, en sus posibilidades matemáticas ideales⁹⁵. Con la Realidad Virtual, una imagen puede expresar más o menos fielmente la realidad de nuestra percepción o de nuestra imaginación, puede ser una potencial realidad física o captar lo fugaz y complejo de la realidad mental del individuo. Pero, tanto una como la otra, pertenecen a mundos

⁹³ Woolley, Benjamin. Op.cit. Pág. 133.

⁹⁴ Gubern, Roman. Op.cit. *Del bisonte a la realidad virtual*. Pág. 169

⁹⁵ Maldonado, Tomas. *Lo real y lo virtual*. Gedisa, Barcelona 1994.

sintéticos de experiencia: a una materia, redondeada y sometida a sus proporciones matemáticas, y a una mente, que flota ingrávida en un vasto mundo de sueños que tan sólo pueden ser ya angelicales, o exageradamente perversos.

5.3.4 El precio de la simulación digital.

5.3.4.1 La evacuación de la experiencia personal.

Uno de los grandes retos del audiovisual ha sido siempre la búsqueda de una última potencialidad en las imágenes, la capacidad de atrapar lo fugaz de las percepciones, su virtualidad y autonomía. El fenómeno de sobreanálisis de la imagen va a venir, sin lugar a dudas, de la mano de un dispositivo que rechazará las posibilidades estéticas de lo sensible en favor una infinita codificación descorporeizada, en una tendencia cada vez más cerrada y más apegada a las imágenes, en una tendencia a envolver todo el proceso y a no dejarle ni una posible salida.

Es la estrategia de los juegos la que regula la mayoría de nuestros intercambios: al definirse por la posibilidad de prever todas las jugadas de adversario y disuadirlas por adelantado, hace imposible que haya algo en juego ⁹⁶

El arte era lo imprevisto que surge a la vista, a la vida. La obra, como el individuo, es hallazgo, accidente, sorpresa agradable. Una vez que está ahí es necesaria dentro, pero esa necesidad, fuera, es un azar: habría podido no ser. El problema, con esas tecnologías maravillosas y ultramodernas, es su fiabilidad: ellas lo prevén todo. ⁹⁷

Con la informática una cierta imagen múltiple del mundo, del receptor y de sus representaciones está escrita en el almacén de datos; es posible, por ello, que su cuerpo, su principal generador de tiempo, quede evacuado, frente a la fuerza de esas sugerentes y atractivas especulaciones de lo matemático. Con la caza de la imagen el cuerpo del receptor queda enredado en el cepo, y con él sus imágenes y su conciencia, su tiempo y su existencia.

Matar el presente inmediato sólo es, pues, posible a condición de matar igualmente la movilidad en el espacio del telespectador en contestable provecho de una movilidad pura y simple sobre el terreno. ⁹⁸

El encuentro fortuito, en una acera, de los paseantes que se saludan no es de la misma naturaleza que el cruce inesperado, a poca velocidad, de dos automovilistas que se saludan en el asfalto, junto a la misma acera. Imaginemos ahora que aceleramos considerablemente los dos vehículos que se van a cruzar. El saludo de los dos interlocutores no llegaría a producirse, debido a la falta de tiempo suficiente... ¿Acaso no es ésta la fechoría que cometen aquí las técnicas de telecomunicación al aislar

⁹⁶ Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Cátedra, Madrid, 1981. Pág. 149.

⁹⁷ Debray, Régis. Op. cit. *Vida y Muerte de la imagen*. Pág. 242

⁹⁸ Virilio, Paul. *Live Show*. Eutopías. Documentos de trabajo. Editorial Episteme, Valencia, 1994. Pág. 10.

el presente de su "aquí y ahora" en provecho de un allí conmutativo que ya no es el instante de nuestra presencia concreta en el mundo, sino solamente el de una telepresencia discreta e intermitente? ⁹⁹

Nuestras capacidades visuales son insuficientes debido a la limitación, ya no de la profundidad de campo de nuestro sistema ocular como ocurría con el telescopio, el microscopio, sino del hecho de la excesivamente débil profundidad de tiempo de nuestra perspectiva psicológica ¹⁰⁰

La virtualidad que culmina en la tecnología de nuestra época puede estar, además, no sólo falsificando, sino también trastornando la experiencia personal de lo imaginativo. El universo cerrado de la RV elimina la representación del mundo, nada nuevo aparece en nuestras posibles relaciones, ni lo imaginativo de nuestro propio sueño, ni lo perceptivo de nuestra propia vivencia de las imágenes, pero la RV termina también por introducirnos en un mundo perfectamente ordenado, coherente, e ilimitado en cuanto a la potencia de nuestras propias acciones personales; un juego, en último extremo, que no nos impide nada, que no contempla ni nuestros límites ni los límites de lo que nos rodea. Entramos en una evacuación de la experiencia que puede estar basada ya, o en la exaltación de fenómenos imaginativos calculados, fuertemente evasivos, o en la aceleración de una perfectibilidad de lo real, cada vez más hiperreal y omnipresente. Tanto la una como la otra expulsan al viviente de la propia experiencia de su cuerpo, invocan a sorpresas que parecen venir sin duelo y sin afrentas, haciendo del navegante un naufrago incapaz de ver en las imágenes un solo atisbo de vida o de silencio.

La confusión entre la vida real y la ficción... ha sido eficazmente preparada por varias décadas de cultura cinematográfica, televisiva y publicitaria, y abonada por una presión mediática hacia el culto narcísista del look personal, un look que no es otra cosa que la imposición de una ficción embellecedora a una existencia personal insatisfactoria. A partir de esta premisa, no ha de extrañar que los medios se hayan convertido primordialmente en biombos artificiales y poco inocentes para ocultar los aspectos menos gratos de la realidad ¹⁰¹

Entramos en un camino por lo desconocido, en un laberinto ¹⁰², vacío pero seductor. Un laberinto que se nos aparece repetidamente como un desierto amueblado y sin orillas, sin descanso ni amigos, ni mundo ni extraños, ni tan siquiera un trozo accesible de nada. *El sueño de la RV es ajeno al que lo vive*, termina diciéndonos Gubern. El simulacro de la imagen digital termina por ser *una virtualización de ego que no tiene ya nada que ver con la presencia del cuerpo, una maquinización del ego que vive fuera de la presencia viva*, puede decir Baudrillard. Vista sin modestia, la informatización de nuestro mundo se convierte en una prótesis generalizada de imágenes, que pierde la noción del

⁹⁹ Virilio, Paul. *Ibidem*. Págs. 2-3.

¹⁰⁰ Virilio, Paul. *Op.cit. La máquina de la visión*. Pág. 80

¹⁰¹ Gubern, Roman. *Op.cit. Del bisonte a la realidad virtual*. Pág. 176

¹⁰² Gubern, Roman. *Ibidem*. Pág. 173

ritmo y los microacontecimientos de los receptores, simulando una imagen virtual del yo y de sus propias vivencias significativas.

De algún modo, la visión de la luz en movimiento sobre la pantalla habría reemplazado la búsqueda de cualquier movimiento personal ... el desarrollo de las altas velocidades técnicas dará por resultado la desaparición de la conciencia en cuanto percepción directa de los fenómenos que nos informan sobre nuestra propia existencia.¹⁰³

5.3.4.2 *El precio de la simulación digital*

Somos, a duras penas, el objeto de un cálculo en nuestra sensibilidad. Una metáfora muy difícil, que se sitúa en su propia desilusión, desplazada por una salvaje metonimia, en una conmutación de sus términos. En *La Transparencia del Mal*¹⁰⁴ se detallará esa nueva estetización del mundo que nos aboca al interior del dispositivo, a superarlo desde dentro, intentando encontrar la sensibilidad en los duros perfiles de su cálculo. Nuestra cultura crea imágenes acaparadoras, que nos obligan a reencontrar el arte en el interior del mero dispositivo, colaborando con su poder para eludir la existencia, en su propia fugacidad y transitoriedad vital. Las imágenes de nuestro dispositivo mediático son

demasiado próximas para ser verdaderas (para tener la intensidad dramática de una escena) y demasiado lejanas para ser falsas (para tener la distancia cómplice del artificio)¹⁰⁵

Toda esa irrealdad de nuestro actual mundo, toda esa incertidumbre producto de la imprevisibilidad reinante, pretenderá ser conjurada a fuerza de un mayor grado de información y / o comunicación, cuando en realidad esta huida hacia adelante no hace más que agravar la situación.¹⁰⁶

En ese contexto de complicidades, podemos señalar algunos detalles que son importantes para nuestro estudio. En efecto, con el videojuego observamos ya a un *cibernauta* que quiere poner a prueba el potente ensamblaje de la máquina, intentando vencer, con su humana capacidad de improvisación, los repetidos señuelos que le tiende, en una operación de alto riesgo que tiene tan sólo como límite el grado de complejidad del programa. El uso del videojuego se apoyará, entonces, en la morbosa caza de las operaciones más complejas de la máquina, en la llegada a unos límites matemáticos que recuperen nuestro siempre perdido predominio; la navegación interactiva eliminará el propio ritmo de reconstrucción

¹⁰³ Virilio, Paul. Op. cit. *Estética de la desaparición*. Pág. 120.

¹⁰⁴ Baudrillard, Jean. *La Transparencia del mal*. Anagrama, Barcelona, 1993.

¹⁰⁵ Baudrillard, Jean. *Ibidem*. Pág. 63.

¹⁰⁶ Puig, Peñalosa. Xavier. Op.cit. *La crisis de la representación en la era Postmoderna: el caso de Jean Baudrillard*. Pág. 253.

humana de imágenes pero ofrecerá a cambio el premio de su fuerte capacidad de cálculo, una incitación a aprovechar su omnipotencia para sobrepasar nuestras deficientes limitaciones sensibles, una deseada salida victoriosa sobre nuestros propios procesos y sobre nuestro propio cuerpo. Dada la inmersión en este entorno sin contraste exterior, y que parece completarse con la siempre anticipatoria manipulación de su deriva, las limitaciones del cuerpo virtual se verán como superables al final del proceso, en el dominio de un juego que encuentra regocijo en excluir el paso del tiempo, el cambio, o la contradicción lógica, un proceso para el que no existe el roce de los fenómenos, la muerte o las ausencias de memoria. El mundo de lo informático nos introduce de lleno en el mundo imaginario de lo inmortal.

La modalidad de la interactividad, por las razones ya indicadas, induciría al usuario a una desatención de sí mismo y del propio rol que tiene como consecuencia de la puesta en acto de comportamientos menos responsables, más cercanos a una dimensión lúdica y liberatoria, más disponibles a una actitud explorativa del sistema, pero también a un continuo cambio de parecer y por lo tanto poco fiable cuando la interacción con el sistema constituya la premisa de una acción o una decisión que tiene importantes consecuencias en el mundo real...utilizando sistemas que seleccionan preventivamente las informaciones, en efecto, el usuario confía la responsabilidad de la elección a un dispositivo, a una máquina que actúa a través de criterios rígidos que, aunque también son impuestos por el individuo, no son capaces de adecuarse a eventuales cambios de contexto o del proyecto del usuario más que en los lejanos tiempos de la reprogramación ¹⁰⁷.

Nuestro programa permite cazar o anular las situaciones antes de que se produzcan, siendo posible para él reactualizarse indefinidamente sin que cobre el riesgo de hacerse actual. *Querer, poder, creer, saber, actuar, desear, gozar* han sido hurtadas al simple ejercicio de un *hacer óptimo*, a una acción que tiene menos importancia que el hecho de ser producida.

La imagen infográfica ya no tiene porque seguir imitando una realidad exterior, pues es el producto real el que deberá imitarla a ella para existir ¹⁰⁸.

No es extraño, entonces, que este dispositivo produzca un nuevo efecto de real de grandes consecuencias, un efecto de realidad que *genere monstruos, como genera*

¹⁰⁷ Vittadini, Nicoletta. Op.cit. " *Comunicare con i new media*". pag. 198

le modalità dell'interazione per le ragioni già indicate, indurrebbero l'utente a una dissatenzione verso di se verso il proprio ruolo che ha come conseguenza la messa in atto di comportamenti meno responsabili, più vicini a una dimensione ludica e liberatoria, più disponibili a un atteggiamento esplorativo del sistema, ma anche a un continuo cambiamento di parere e quindi meno affidabili quando la interazione con il sistema costituisca la premessa di una azione o decisione che ha importanti conseguenze nel mondo reale... utilizzando sistemi che selezionino preventivamente le informazioni, infatti, l'utente affida la responsabilità della scelta a un dispositivo, a una macchina che agisce attraverso criteri rigidi che anche se impostati dall'individuo, non sono in grado di adeguarsi a eventuali mutamenti di contesto o del progetto dell'utente se non nei tempi lunghi della riprogrammazione.

¹⁰⁸ Debray, Régis. Op. cit. Pág. 238

ángeles y héroes, porque el sueño del análisis es una síntesis siempre egocéntrica y ajena ¹⁰⁹. La ausencia de cuerpo en la informática, genera monstruos que nos horrorizan en su inmaculada determinabilidad, que ni tan siquiera son los monstruos que nos esperan en los rincones de nuestro inconsciente, los que aparecen impresos en nuestra sensibilidad y en nuestro delirio de seres vivos; los monstruos de la informática son monstruos fantasmagóricos, increíbles en su inmaculada presencialidad. Son monstruos calculados, infinitamente calculados e infinitamente omnipotentes, ajenos al sueño de su material mortalidad

La sostenibilidad de la mirada es el nuevo precio a pagar en la era de las mutaciones genéticas y del SIDA [...] la monstruosidad es una reconfiguración molar de los componentes icónicos: el actual exceso de la mirada, que en el cine aúna el horror con la pornografía, no es más que el equivalente reprovizual del shock, determinado por las vanguardias pictóricas del siglo XX ¹¹⁰

5.3.4.3 Rutas y diarios de navegación.

Cualquier cosa puede ser reproducida porque todo tiene sus condiciones de posibilidad. La informática materializa una determinación que es ajena a la diferenciación entre lo accesorio y lo no accesorio, en suma, ajena a la mentalidad práctica de lo que esta vivo. ¿Será algún día posible simular toda la potencial realidad perceptiva de un sujeto? Hoy por hoy no es posible almacenar ni tan siquiera un minúsculo catálogo de posibles potencialidades, el ordenador debe haber registrado, representado o ser capaz de representar la realidad desde demasiados puntos de vista. Pero, en el supuesto caso de que eso fuera posible ¿respondería ello a las necesidades íntimas de la vida del receptor?

Una cosa le ésta absolutamente vedada al ingeniero neurobiológico: aportar al paciente el radical sentimiento de estar haciendo su propia vida, y de estar haciéndola en su precisa circunstancialidad. Ese sentimiento, que sólo se puede obtener en la experiencia de lo que nos rodea y del razonamiento que nos hace reordenar mentalmente las impresiones de la realidad, obtenidas a través de esa experiencia, no puede ser suplido mediante ninguna forma de estimulación mecánica. Cuando se trata de reproducirla lo que se tiene no es impresión de realidad, sino impresión de simulación de la realidad. ¹¹¹

Realmente es muy difícil saber hoy si se quiere o se puede tener ya una experiencia de lo vivido. Lejos quedan, por ello, los presupuestos de apertura de las

¹⁰⁹ Cfr. Walter Bruno, Marcello. Op.cit. *Necrológica por la civilización de las imágenes*. Pág. 161

¹¹⁰ Walter Bruno, Marcello. Ibídem Pág. 162.

¹¹¹ Gómez de Liaño, Ignacio. "Fantasías y realidades". Revista de Occidente Num. 153. Madrid, Febrero 1994. Págs. 71-72

vanguardias, que veían el territorio como una topografía siempre diversa para cada ojo que se abre, con esa sensación del recorrido en la piel (y sólo en la piel) susceptible de recogerse en un mapa, constantemente redibujado y roto por la dinámica de los pliegues orográficos, por las dudas, la aventura, y el azar de la navegación. Lejos queda ese inevitable rumor de leyenda en las narraciones que los navegantes se pasaban unos a otros al oído, o el sucederse irregular en los comentarios de las gentes sobre algunos hechos nunca vistos. Si existe una gran interrogación estética en la época postmoderna, no será la dada por la arbitrariedad de su formulación matemática, ni la de su potente dispositivo circuitado en indiscriminadas opciones de producir imagen. El gran interrogante vendrá dado por la vivencia de esa textura incierta de la imagen; en suma, por la posibilidad de un tiempo que, *en la periferia del cálculo, emerge con el curso de la navegación, ligado al impacto simple y rítmico de las olas.*

Burdeles y colonias son dos tipos extremos de heterotopías, y si pensamos que el barco es al fin y al cabo un trozo flotante de espacio, un lugar sin lugar, que vive por sí mismo, que esta cerrado en sí mismo y que al mismo tiempo es abandonado al mar infinito y que de puerto en puerto, de juega en juega, de burdel en burdel, va hasta las colonias a buscar lo que éstas tienen de máspreciado en sus jardines, comprenderemos porque el barco ha sido para nuestra civilización, desde el siglo XVI y hasta nuestros días, no sólo, por supuesto, el principal instrumento de desarrollo económico sino también, al mismo tiempo, la mayor reserva de imaginación. El navío es la heterotopía por excelencia. En las civilizaciones sin barcos, los sueños se secan, el espionaje sustituye a la aventura, y la policía a los corsarios.¹¹²

¹¹² Foucault, Michel. Op.cit. "*Espacios diferentes*". Pág. 38.

CAPITULO 6 - IMAGEN Y SOCIEDAD CONTEMPORÁNEAS.

En relación al sentido, y a la verosimilitud, la técnica parece haber colmado ya muchas de sus expectativas. Sin embargo, en relación a las interrogantes y perspectivas estéticas de la imagen contemporánea, en relación a esa forma de entender lo imaginativo que encuentra en los procesos cibernéticos su principal protagonista, las aproximaciones realizadas hasta ahora nos muestran confusas y contradictorias versiones. La imagen contemporánea parece, por un lado, haber cumplido la tarea, construyendo una estética final donde las grandes dudas se despejen en la potencia de las mejoras técnicas; por otro, simultáneamente, parece habernos conducido a un amargo callejón sin salida en el que ya no quepa hablar sobre sus perfiles o límites, sobre sus devenires históricos, porque todo su pasado y toda su exterioridad han quedado engullidos en la propia irreversibilidad de su presente, en un presente que no permite hablar ya de viejas o gastadas herramientas, tanta es la perfección que lo inunda.

Nuestra época no parece tener ninguna continuidad con su pasado o con su presente -vivimos en un presente futurizado-, y si en ella no sucede tiempo, tampoco existe permiso para apoyarse momentáneamente en el fugaz apoyo del recuerdo, aunque sea, tan sólo, en aquello que todavía parece tener importancia. Parece imposibilitada la recogida, siquiera parcial, de algún principio que comprenda, o ponga en discusión activa, la contingencia de los procesos, su circunstancial posición frente a la exterioridad que les rodea; una exterioridad que daría cuenta, sin lugar a dudas, de su propio transcurrir como existencia, de su necesaria posibilidad de hablar de sí. La imagen contemporánea evade el contacto con su alteridad, y, por supuesto, la comprensión de los profundos factores que van ligados a la creatividad metafórica y a las posibilidades de auto-reflexividad. Las más diversas posturas oscilan enredadas, desde la posición más apocalíptica, que considera la preeminencia técnica y su carácter de simulación como exageradamente opacos a la sociedad, y como terriblemente omnipotentes; hasta la más extremada, que viene ligada a una euforia enloquecida sobre las posibilidades de la imagen, asumiendo sus presupuestos como los propios de un instrumento de emancipación inminente para el *presente-futurizado* del ser humano.

Sólo en casos contados se apunta a los límites, implicaciones y opciones vitales de la imagen en los procesos actuales de estetización; la interactividad, el diseño por ordenador, las capacidades virtuales de la imagen, se muestran, simultáneamente, como el nuevo credo y la nueva impotencia de nuestra época. Y sin demasiado miedo a equivocarnos, será probablemente la euforia la que marque el predominio de la imagen en los próximos años, aprovechando de manera cómplice esa dimensión oscura del apocalipticismo que cierra las puertas a una comprensión equilibrada de nuestro tiempo, ayudando a transformarla en una clara evasión del mundo. Lo social, como elemento catalizador del tiempo, y lo material, como elemento de contigüidad de todo apercibimiento del mundo, son, y posiblemente lo serán todavía un tiempo, evadidos de nuestra sensibilidad, aunque nada nos diga, a pesar de todo, que puedan permanecer eternamente ajenos a su piel y al sucesivo roce de las horas.

La imagen digital nos plantea un análisis difícil. Pero son las dudas sobre la euforia ciega en los procesos las que han determinado nuestra actitud de partida, tal vez porque la propia virtualidad de la imagen puede estar cuestionando cada vez menos la prepotencia de las imágenes, reforzándola, justificándola o legitimándola más que nunca; recubriendo la sensibilidad, en una forma que viene a evacuar, sin reparos, la garantía estética, social y epistemológica del cuerpo. El tiempo del cuerpo parece ya no existir, acentuando la identificación de la sociedad con las nuevas formas de visualidad, obviando sus propios puntos de complicidad con el poder, evacuando las muestras de resistencia que van, sin embargo, implícitas en el propio tejido de la sensibilidad.

Nuestro planteamiento viene a confirmar que existen recorridos en la imagen contemporánea que no tienen nada de benevolentes, pero, que lejos de impulsarnos a pensar que nos hemos vuelto todos locos, tampoco parecen tener, definitivamente, nada de inexorables: no podemos prescindir de una exterioridad que nos envuelve, de un tiempo que nos aborda en su transitoriedad. Podemos pensar que una de las condiciones de posibilidad de cualquier imagen vivible, y de su correspondiente convivencia y conflicto, es la sensibilidad, algo que nos impide aislarnos del presente, de su constante fuga frente a nuestra caducidad como individuos, como productores de un saber en proceso de envejecimiento. Ocuparemos, por tanto, este apartado para situarnos en el punto donde convergen los dos grandes simulacros de la imagen contemporánea: el optimismo y el apocalipticismo comunicacional.

6.1 IMAGEN Y SOCIEDAD EN EL SISTEMA PLANETARIO

6.1.1 La hipótesis de la innovación estética.

6.1.1.1 *Arte virtual*

En la contemporánea tecnología audiovisual (como también sucedió con la fotografía hace un siglo, y con el descubrimiento de la perspectiva hace muchos más) hay elementos que apuntan a reconsiderar el “ver” tan sólo como un intermediario en el conocimiento, más allá de una división en arquetipos y cosas, y más bien lejos del obsesivo mito de la adecuación o de la fantasía de coincidencia con la imagen. Pero, si en gran parte de la historia del arte la mirada se ha visto implicada con el cuerpo, rompiéndose en él, aunque fuera en contraste con las formas hipostasiadas de lo bello o de la analogía con la naturaleza, o en las formas soñadas de la sublimación romántica y vanguardista del espectáculo, la transitoriedad de la visión tecnológica virtual se escapa a la sensibilidad, aproximándose a una apoteosis de lo no visible: la imagen se justifica por su cálculo, sus marcas son algorítmicas, digitales, potenciales, producidas por analogías maquínicas. Los restos de problematicidad de la fotografía son solucionados con un “ver” sustituido por una máquina informacional, por un cerebro que se hace partes, en una ruptura definitiva con la “mirada natural”; los fragmentos plásticos y la apariencia sensible de los ojos es evadida en la distancia matemática del pixel; las relaciones infinitas de los objetos son evacuadas en el cálculo programado de sus funcionalidades. Lo matemático hace secundario lo visualizable, la imagen sintética tiende a no significar nada experimentable corporalmente, sino sólo reconstruible mentalmente.

Mientras el Arte siempre ha intentado imitar a la naturaleza como productora, y no como producto, la imagen sintética abre y cierra el proceso en las matemáticas, decide sobre la pantalla. En ella se ve una imagen, pero detrás de ella está siempre un modelo, un producto que da paso a una producción probabilística, un mundo posible encerrado en una tecnología o en un mito redentor. Se ha invertido el proceso: no se ve el objeto, pero se ve y se sistematiza su ausencia; la máquina sustituye al orden cosmológico, lógico y sólido de lo material por la ingravidez del ordenador, por una configuración tecnológica de la “ausencia”. Lo virtual, como modo de tratar la imagen, indica que no hay sentido detrás de las imágenes sino un simple *logos* plasmado en su superficie; el mundo del *pixel* constituye átomos electrónicos,

descomponiéndose más allá de la realidad óptica, al modo de una especie de plastilina signica, de una desmaterialización en la que la realidad y el mundo virtual se mezclan; el artista cibernético puede ya elegir jugar con el caos, puesto que el ordenador le permite abandonar la esfera de lo cognoscible para entrar en el campo de lo nunca visto o pensado; el ojo parece un ojo nómada, sin punto de vista centrado, convirtiendo al arte en el simple goce de la mutación en las formas.

Pero, ni el operador ni el creador son ya responsables del arte, el arte es un arte-sistema, y la estética es sólo un recorrido sin cuerpo en un proceso idealizado, sin implicaciones físicas ni responsabilidades en el proceso, sin territorios que explorar ni nuevos campamentos que montar. No se puede hablar ya de ser, sólo de superficie, pero no de una superficie cualquiera, sino de una superficie modélica; no de un logos como acontecimiento, sino de un logos matematizado. Parecería como si a través de la descomposición de su visibilidad, la imagen sintética restituyera de nuevo el "lejano" que Benjamin veía perdido con la reproducción técnica; pero su lejano no tiene ya distancia, está ya demasiado cerca y demasiado lejos a la vez. La realidad sintética parece moverse en el dominio de lo inmaterial, no traicionando nada, rompiendo la dicotomía de las formas a base de sustituirla por su propio modelo anticipatorio.

En lugar de avanzar hacia la autotransparencia, la sociedad de las ciencias humanas y de la comunicación generalizada parece orientarse a lo que de un modo aproximado se puede denominar *fabulación del mundo* [...] eso que llamamos la realidad del mundo es algo que se constituye como contexto de las múltiples fabulaciones.¹

Hay un precio que pagar: el camuflaje de la sensibilidad. Tenemos levedad en la materia pero también una ausencia de vivencias que den cuenta de ella. La imagen siempre ha querido validarse y repetirse a sí misma, pero ahora lo hace en el ejercicio de una mirada vacía; navegamos mucho más inciertamente que *Ulises*, sin saber ya ni tan siquiera los propios límites de nuestros anhelos, sin poder *confiar* en las sombras que se escriben en el horizonte, habiendo prescindido definitivamente de los accidentes del camino, de las ilusiones vitales, de las inacabadas y esperanzadas incertidumbres, en un universo que se nos escapa ya de las manos, precipitadamente modélico.

¹ Vattimo, Gianni. *La sociedad Transparente*. Paidós. Barcelona, 1990. Págs. 107-108

Deleuze, en *Proust y los signos* ² hablaba de transversalidad, de esa transversalidad que abre espacios de encuentro, que se introduce en lo imaginario, anulando la estructura rígida de los saberes y de las verdades cerradas, eliminando la dinámica del círculo paranoico, aquella que quiere recuperar el modelo del espejo. Una transversalidad que emergía en una época en los propios límites de la imagen y que ahora debe recuperarse de otra manera. Nuestro espejo es, frente a la transversalidad, más exacto que su imagen, difícil es reconocer, por tanto, sus excesos, diferenciar su propia paranoia de su propio pensamiento único. Si la transversalidad es una movilidad permanente, sólo podrá recuperarse ahora como una *potencia incierta* en el interior de la actualización mental, como el límite indeterminado y expectante de una incertidumbre final, ajeno a un simulacro siempre previsto, a un reloj que se para siempre en el penúltimo segundo, a un simple paso del tiempo dislocado, anticipado y sobrepasado; la sensibilidad será su espacio extensivo, el punto de inflexión que quiere recuperar su límite y dejarse limitar por él, el nudo y el pliegue que se suceden con la sorpresa de lo contradictorio, con la fuerza de lo reconocido o de lo dolorosamente frustrado en el propio tejido de la piel. La sensibilidad recompondrá la relación de la inteligencia con los sentidos.

La aventura de lo involuntario se encuentra a nivel de cada facultad. Los signos mundanos y los signos amorosos son interpretados por la inteligencia de dos formas distintas. Pero no se trata ya de esa inteligencia abstracta y voluntaria, que pretende encontrar por sí misma verdades lógicas, tener su orden propio y adelantarse a las presiones del afuera. Se trata de una inteligencia involuntaria, que sufre la presión de los signos y se anima únicamente para interpretarlos, para conjurar así el vacío en que se ahoga, el sufrimiento que la sumerge. En la ciencia y en la filosofía, la inteligencia marcha siempre delante, pero lo propio de los signos es que apelan a la inteligencia en tanto que ésta viene después, en tanto que debe venir después. ³

Lo virtual matemático es un espacio de fluidez y actualidad abstractas, una continuidad inacabable y sin límites de incertidumbre donde las sorpresas son previstas, para bien de su evasión -metidas en el fondo de un infinito sueño ideal-, o para mal de su impotencia -aterrorizadas por un siniestro mal que no tiene ya retorno por la infinita perversión de su cálculo-; las sorpresas de lo virtual matemático no tienen islas ni conflictos, no tienen espacio -ni cuerpo-, ni para la ilusión ni para la decepción, para ninguno de esos rastros sensibles que permiten la continuidad en la existencia. El simulacro virtual es una virtualización de ego, la extensión de una comunidad abstracta, que produce un vacío, una presencia ajena al cuerpo, una

² Deleuze, Gilles. *Proust y los signos*. Anagrama, Barcelona, 1972.

³ Deleuze, Gilles. *Ibidem*. Pág. 182.

obligación a introducirnos en la maquinización del ego, en un stress tecnológico que olvida el sentido de lo vivido.

Frente a una virtualidad de lo tecnológico que puede estar falsificando la potencialidad de lo sensible, el Arte debe suceder, y su tiempo debe dejar entrar en escena, y sin reparos, cada "acontecimiento" o "incertidumbre" de los sentidos, cada sospecha de límites que reinicialice de nuevo la existencia, que permita el contacto sucesivo de su necesitada piel y de su irregular tiempo de sorpresas.

6.1.2 La espiral de la sociedad contemporánea

6.1.2.1 La llamada colectiva al individuo hacia el espectáculo-mundo.

La *crisis de los grandes relatos* ⁴ viene a tener buenos puntos de desarrollo en el optimismo comunicacional y en su evacuación contemporánea de lo corporal, una crisis que marca un fuerte cambio en las formas de configuración de la sociedad, y que señala una transformación, de su simple transparencia positiva, en favor de una articulación compleja en las íntimas contigüidades de lo plural. Las formas de legitimación del poder-científico ya no pueden funcionar con las viejas fórmulas de centralización y generalización; el poder-científico debe incorporar performativamente la propia incredulidad social para producir una instrumentalización, o un ejercicio de autoredención, de todos los males que están en superficie. La sociedad, agrupada en grandes bloques, ordenada, y racionalmente confiada en los grandes proyectos, pasa a ser optimizada por una estructuración de sus diferencias, una optimización en la que cada elemento es considerado y regularizado por la totalidad.

Así, la sociedad que viene parte menos de una antropología newtoniana (como el estructuralismo o la teoría de sistemas) y más de una pragmática de las partículas lingüísticas [...] Los decididores intentan, sin embargo, adecuar estas nubes de socialidad a matrices de input/output, según una lógica que implica la conmensurabilidad de los elementos y la determinabilidad del todo. Nuestra vida se encuentra volcada por ellos hacia el incremento de poder. Su legitimación, tanto en materia de justicia social como de verdad científica, sería optimizar las actuaciones del sistema, la eficacia ⁵.

La tecnología audiovisual será uno de los puntos clave donde la crisis se instrumentalizará, y donde se invitará a una optimización matemática de la contigüidad. La tecnología audiovisual es el lugar donde se hace materialmente

⁴ Lyotard, Jean-Francois. *La Condición Postmoderna*. Cátedra, Madrid, 1986.

⁵ Lyotard, Jean-Francois. *Ibíd.* Pág. 10.

posible la seducción fabuladora y matemática de lo contradictorio. No podemos, por tanto, subestimar la seducción de un mundo tan sugerente, aunque consideremos a la tecnología audiovisual tan sólo como una pequeña fracción de un funcionamiento más amplio. La imagen contemporánea, y sus manifestaciones comunicativas y estéticas, no han sido simplemente empujadas hacia la performatividad, sino que ellas mismas han incluido repetidamente en sí mecanismos de reforzamiento del sistema; obviando su particular espacio de autocrítica.

Nuestro verdadero entorno es ya el universo de la comunicación. En esto es en lo que se distingue radicalmente de los conceptos de naturaleza o de medio del siglo XIX. [...] se acaba la convertibilidad del signo en su valor de referencia, y ya no hay, como se ve en la tendencia internacional actual, otra cosa que interrelación libre de las monedas flotantes [...] de un concepto de naturaleza, todavía objetivable como referencia, al concepto de entorno, donde el sistema de circulación de signos (de valor de cambio/signo) anula toda referencia, o deviene el propio referente de sí mismo [...] el paso de esta sociedad histórica, conflictiva, a una sociedad cibernética, a un entorno social de síntesis, donde una comunicación abstracta total y una manipulación inmanente no deja ya ningún punto exterior al sistema ⁶.

La comunicación contemporánea, y sus manifestaciones audiovisuales, va a constituir uno de los núcleos de enlace más fuertes del nuevo optimismo contemporáneo, caracterizado por una seductora ordenación de todas las diferencias. La forma de salir del estancamiento social es huir hacia delante, hacia una incitación, recogida y reproducción de información, intentando racionalizar cada vez mejor las diferencias (o creándolas si es necesario). Si la comunicación ya no se deja llevar por una primacía de la representación al estilo clásico, o por sus tradicionales verdades finalistas, si contribuye a mejorar los niveles de cierre de la sociedad, llegando a vehicular pluralmente el conjunto de sus propias contradicciones internas

La racionalidad del signo se funda sobre la exclusión, sobre el aniquilamiento de toda ambivalencia simbólica, en beneficio de una estructura fija y ecuacional [...] puede muy bien hacerse compleja, en una relación unívoca, multívoca, sin infringir la lógica del signo. Un significante puede remitir a varios significados o inversamente: el principio de equivalencia y por lo tanto la exclusión y reducción sobre lo que se funda lo arbitrario, sigue siendo el mismo. La equivalencia se ha convertido simplemente en polivalencia. ⁷

La actual sociedad del conocimiento reclama capital intangible, saber para funcionar. La sociedad del conocimiento exige el desarrollo de la capacidad de

⁶ Baudrillard, Jean. *Crítica de la Economía Política del signo*. Siglo XXI, 1982. México. Págs. 246-250.

⁷ Baudrillard, Jean. *Ibidem*. Págs. 174-175.

aprendizaje y la potenciación de la innovación: es preciso generar continuamente nuevas ideas y, para ello, extraerlas de la especialización técnica individual; el progreso del crecimiento global depende hoy más que nunca del capital humano. Pero para que dicho pensamiento innovador se potencie no basta con el funcionamiento tradicional de la mente, basado en modelos de carácter lógico o vertical, sino que hay que introducir “el pensamiento lateral” aquel que busca otra información, que reestructura la lógica mental, desarrolla la perspicacia, fomenta la imaginación creativa, buscando la generación de nuevas ideas, complementando y reforzando los modelos cognitivos en los que han sido normalmente educadas las personas ⁸.

Atendiendo a formas que nos pueden ayudar a comprender esa evolución de la comunicación hasta su actual grado de omnipotencia y suficiencia, tenemos un concepto que nos puede resultar bastante útil: el concepto de *espectáculo*. Carlo Sini ejemplifica muy bien su evolución en la Cultura y su momento de optimización contemporánea; el concepto de espectáculo se convierte en el punto de exaltación comunicativa de los valores sociales, formalizándose de distinta manera en las diferentes épocas.

- Previo a la aparición histórica de la escritura, y por tanto al control comunicativo, el espectáculo originario era el mundo, su representación; el carácter eventual de lo humano y lo mundano, un espectáculo que implicaba a todo signo como acontecimiento. *Cultura (antes de la escritura) es aquí prenda o seña de la verdad (de la manifestación) y camino iniciático en el descubrimiento del sí profundo de cada cosa: revelación del evento en cuanto evento de sentido de todo acaecer y de todo hacer* ⁹.
- Esa forma, a su vez, fue cambiando progresivamente con el nacimiento del alfabeto, con la consolidación de la imprenta y con su madurez en los medios audiovisuales. *la práctica de la escritura alfabética al objetivar la palabra en un manufacturado, hizo posible el aislamiento del significado lógico de las palabras de los contextos prácticos del hacer inteligente y el decir expresivo [...] De ahí la licitud de la total objetivación de lo existente, esto es, su sumisión a la voluntad cognoscitiva y calculante humana y su correspondiente sustracción a todo sentido de evento* ¹⁰
- *Todo ello conduce por fin a la espectacularización de la cultura, que es en muchos aspectos lo contrario de esa cultura como espectáculo del mundo [...] En nuestro tiempo, en cambio, es el espectáculo el que se hace mundo. Habiéndose disuelto la*

⁸ Bel, D. *El advenimiento de la sociedad post-industrial*. Alianza Universidad, Madrid, 1991.

⁹ Sini, Carlo. “La cultura como espectáculo”. Revista Archipiélago. Num. 16. Barcelona, 1993. Pág. 55.

¹⁰ Sini, Carlo. *Ibidem*. Pág. 55

*realidad, tanto social como natural, el concepto de información (categoría que abarca unitariamente las actuales ciencias del espíritu y de la naturaleza), es la existencia y la consistencia de la información, la que da testimonio de la realidad. Una cosa existe si es representada y en cuanto es representada. La cosa misma se convierte cada vez más en signo de sí misma, exhibición de su espectacularidad y representatibilidad social*¹¹

La tesis de Sini nos sirve para instalar lo individual en lo global, por medio de una espectacularización de las posibilidades comunicativas, superando todo límite de desconexión entre las fuerzas sociales. El espectáculo facilita el paso de una dialéctica de lo real a una espectacularización colectiva de lo real (que supone invertir la pirámide de la comunicación acumulando todas las funcionalidades en su vértice, y equilibrando el devenir con la forma de un nuevo y versátil centro de gravedad). La espectacularidad de la comunicación construye el paso de una espectacularización de la cultura a una mundialización de todos los espectáculos posibles, ordenando las variables de *todos y cada uno de los elementos: todos somos diferentes, pero todos somos iguales a los ojos del sistema*. Ser alguien, a partir de ahora, es ocultar la propia verdad, constituir un nombre como caparazón para desaparecer tras él, un presente idealizable, un futuro como simple tiempo “por venir”, un proceso de instrumentalización del cuerpo que nos llevará a una teoría de lo light como máscara

Puede que no se sea auténticamente alguien sino a cambio de no ser -y muy radicalmente- nadie.¹² El personaje es la manifestación de una labor muy cuidada de puesta al margen de la persona y su individualidad, para evitar todo desgaste [...] Buenos dividendos, a cambio de silencio.¹³

6.1.2.2 El nuevo y seducido super-individuo

El saber quiere distribuir, no vivir el desarrollo de las cosas, no transmitir el secreto, tan sólo remitir todos los actos posibles al control, al festival de signos. La seducción no se complace con la desgana y con la apatía de lo pasivo o de lo no-espectacular, sólo admite márgenes de indiferencia controlables; si hay imposibles frente a ella, se obligará a coquetear con ellos, ofreciéndoles a cambio todo tipo de tentaciones, todo tipo de premios, señuelos y seducciones. En el intenso juego de saber contemporáneo todo debe tener un lugar preestablecido. Desde la posibilidad

¹¹ Sini, Carlo. *Ibidem*. Pág. 57

¹² Salabert, Pere. *Estética del Todo o Teoría de lo light*. Eutopías. Centro de Semiótica y teoría del espectáculo. Universitat de Valencia y Asociación Vasca de Semiótica. Editorial Episteme, Valencia, 1989. Pág. 5

¹³ Salabert, Pere. *Ibidem*. Pág. 41.

del profundo sueño de lo tecnológico hasta la asimilación de una posible negación nihilista del proceso.

Para ejercerse, esta forma de poder exige más que las viejas prohibiciones, presencias constantes, atentas [...] requiere un intercambio de discursos [...] pero tantas preguntas acuciosas singularizan, en quien debe responderlas, los placeres que experimenta; la mirada los fija, la atención los aísla y anima [...] el placer irradia sobre el poder que lo persigue; el poder ancla el placer que acaba de desembozar. [...] Placer de ejercer un poder que pregunta, vigila, acecha, espía, excava, palpa, saca a la luz; y del otro lado, placer que se enciende al tener que escapar de ese poder, al tener que huirlo, engañarlo o desnaturalizarlo. Poder que se deja invadir por el placer al que da caza; y frente a el, placer que se afirma en el poder de mostrarse, de escandalizar o de resistir [...] Las llamadas, las evasiones, las incitaciones circulares han dispuesto alrededor de los sexos y los cuerpos no ya fronteras infranqueables sino *las espirales perpetuas* del poder y del placer¹⁴.

En relación al nuevo orden comunicacional, es posible que nunca haya estado el panoptismo más abierto al tribunal del mundo, ni apoyado como nunca en la participación de un continuo de auto-vigilancia plena. El nuevo concepto de libertad consiste en que cada cual debe reevaluar a cada instante no tanto sus posibilidades de apostar por algo, de jugar o vivir, como sus probabilidades de sobrevivir en un mundo aleatorio y movable, un cuerpo que se disuelve indiscutiblemente en el conjunto, una perversión que cierra su espiral de control con una huida hacia adelante en el anhelo de los sueños

Cada partícula sigue su propio movimiento, cada valor, fragmento de valor, brilla por un instante en el cielo de la simulación y después desaparece en el vacío, trazando una línea quebrada que sólo excepcionalmente coincide con la de las restantes partículas. Es el esquema propio de lo fractal, y es el esquema de nuestra cultura.¹⁵ incluso nuestro propio cerebro ya no está en nosotros, sino que flota alrededor de nosotros en las innumerables ramificaciones herzianas de las ondas y de los circuitos.¹⁶

Es necesario seguir cambiando y seguir autodefiniéndose para extraer valor de sí mismo, para evitar que la imagen muera, para poder restablecer un devenir controlado o para controlar un desenmascaramiento indeseable.

La existencia es aquello a lo que no hay que prestarse. Nos ha sido dada como premio de consolación, y no hay nada que creer en ella. La voluntad es aquello a lo que no hay que prestarse. Nos ha sido dada como ilusión de un sujeto autónomo. Ahora bien, si hay algo peor que estar sometido a la ley de los demás es estar sometido a la propia ley [...] el campo de lo que

¹⁴ Foucault, Michel. *“La voluntad de saber”*. Historia de la Sexualidad. Vol.I. Siglo XXI, Madrid, 1992. Págs. 58-59.

¹⁵ Baudrillard, Jean. *La Transparencia del mal*. Anagrama, Barcelona, 1993. Pág. 12.

¹⁶ Baudrillard, Jean. *Ibidem*. Pág. 36

depende de nuestra decisión se amplia de día en día, ya no somos libres de no querer. Hay que querer incluso cuando no se tienen ganas.¹⁷

La sociedad necesita contacto, pero sólo superficial; la sociedad es refractaria al anonimato y sin embargo no permite la convivencia. Escondarse en el movimiento es una de las facetas más curiosas que nos presenta Virilio en su análisis de nuestra contemporaneidad. Un extremo ejemplo de ludopatía que juega a nadar y guardar la ropa simultáneamente. Escondarse es seguir controlando lo que pasa, lo cual significa estar en todos los sitios y en ninguno, no ser identificable, pero no identificarse tampoco con nada. Protegerse de todo posible contagio en nuestra individualidad cerrada es aprovechar perversamente las garantías de lo que se nos ofrece

Ir a ningún lado, dar vueltas en redondo por un barrio desierto o por un cinturón atascado se le antoja natural al vidente-viajero. Por el contrario, frenar, aparcar, son operaciones desagradables¹⁸.

Ferviente partidario de esta "ley de proximidad inversa" que aleja del contiguo aproximando instantáneamente el lejano y que hace del vecino un extraño -o directamente un enemigo- y del interlocutor a distancia un amigo, un pariente inmaterial, el hombre de la interactividad generalizada no tiene más necesidad de los hombres (y todavía menos de las mujeres), sólo, únicamente, de su imagen y de la capacidad de la transmisión instantánea.¹⁹

La teleoperación del amor-a-reacción le permite a la pareja sobrepasar la proximidad recíproca sin peligro de contaminación, puesto que hay una gran distancia -nunca mejor dicho- entre el preservativo electromagnético y la frágil protección del condón.²⁰

No es extraño por eso que la escalada perversa de la espiral social esté ligada a una proliferación de los deportes de riesgo, por ejemplo, o a la búsqueda de experiencias extremas de sexualidad, etc. que disparan todo el proceso para compensar la ansiedad del vacío de nuestro propio tiempo, para brillar con luz propia en un cielo dominado por el poder. Vemos, así, como el individuo puede ser el centro de un dispositivo de euforia engañosa, pero también el posible núcleo de una perversión que puede haber entrado ya en una fase imparable, (...al menos según los estudios más apocalípticos).

¹⁷ Baudrillard, Jean. *El crimen perfecto*. Anagrama, Barcelona, 1996. Págs. 24-25.

¹⁸ Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. Anagrama, Barcelona, 1988. Pág. 76.

¹⁹ Virilio, Paul. "Dal corpo profano al corpo profanato". En: AA. VV. *Il corpo Tecnologico*. Baskerville, Bologna, 1994. Pág. 12.

Fervente partigiano di questa "legge di prossimità inversa che allontana dal contiguo avvicinando istantaneamente al lontano e che fa del vicino un'estraneo - o addirittura un nemico - e dell'interlocutore a distanza un amico, un parente immateriale, l'uomo dell'interattività generalizzata non ha più bisogno degli uomini (e ancora meno delle donne), ma unicamente dell'oro immagine e delle capacità delle trasmissioni istantanee.

²⁰ Virilio, Paul. "De la perversión a la diversión sexual". LETRA INTERNACIONAL, NUM. 44. 1997. Pág. 15.

Para entrar un poco más en ese posible modelo de seducción contemporánea, podemos recurrir a los esquemas de Michel Foucault sobre el poder. Este hablaba de tres esquemas en analogía con la medicina: el de la *lepra* (la exclusión medieval); el de las *enfermedades venéreas* o modelo *disciplinario* (la cuarentena y el encierro); y el de la *viruela* o de las *sociedades del control* (que podría ser ejemplificado hoy por una masiva vacunación y prevención). A los dos primeros dedicó el autor interesantes páginas, sobre todo, en su *Historia de la locura en la época clásica* ²¹. Pero, para concretar el último, y siempre en relación con los anteriores, se deben recoger algunas referencias repartidas a lo largo de toda su obra: el nacimiento de la medicina moderna ²², por ejemplo, o el protagonismo del *examen* ²³ como tránsito de las *técnicas disciplinarias* al *panóptico*, son claras muestras de ese tercer modelo.

Un pensador como Foucault había analizado dos tipos de sociedades bastante cercanas a la nuestra. A unas las hacía llamar sociedades de soberanía, a las otras, sociedades disciplinarias... La sociedad disciplinaria se definiría -los análisis de Foucault se han hecho celebres con toda justicia- por la constitución de medios de encierro: prisiones, escuelas, talleres, hospitales... Foucault nunca ha creído que esas sociedades fueran eternas. Aún más, pensaba evidentemente que entrábamos en un nuevo tipo de sociedad... Estamos entrando en sociedades de control que se definen de modo muy diferente que las sociedades de disciplina... Ahora mismo, todo eso, las prisiones, las escuelas, los hospitales son lugares de discusión permanentes. ²⁴

Si hubiera una práctica que se aproximará hoy más a ese esquema de la vacuna, sería probablemente la de los medios de comunicación; suero gratificante y medicina preventiva, el espectáculo mediático interactivo busca hasta el último virus virtual de nuestro cuerpo y nuestra periferia, controlando y previniendo, operando con nuestras posibilidades extremas, incluso con peligros de contagio muy elevados. En nuestro siglo el control de la desviación ha venido apoyado por una colaboración muy estrecha de las ciencias humanas: gabinetes psicológicos, médicos-pedagogos, sociólogos, trabajadores sociales..., pero serán los medios de comunicación los que puedan completar la tarea: los medios sirven hoy, más que nunca, como medio de anclaje de nuestra cultura, como distribuidores de antidotos y de vacunas, y también como cirujanos y protésicos de la realidad, construyendo una gran red en la que cuantos más participantes haya, más optimización se producirá.

La seducción videomática no se debe únicamente a la magia de las nuevas tecnologías, sino que está profundamente arraigada en esa ganancia de autonomía individual [...] cada uno se hace

²¹ Foucault, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. FCE, Madrid, 1991. Pág. 13 y sucesivas.

²² Foucault, Michel. *El Nacimiento de la clínica*. Siglo XXI, México, 1991. Págs. 194 y sucesivas.

²³ Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar*. Siglo XXI, Madrid, 1992. Pág. 189 y sucesivas.

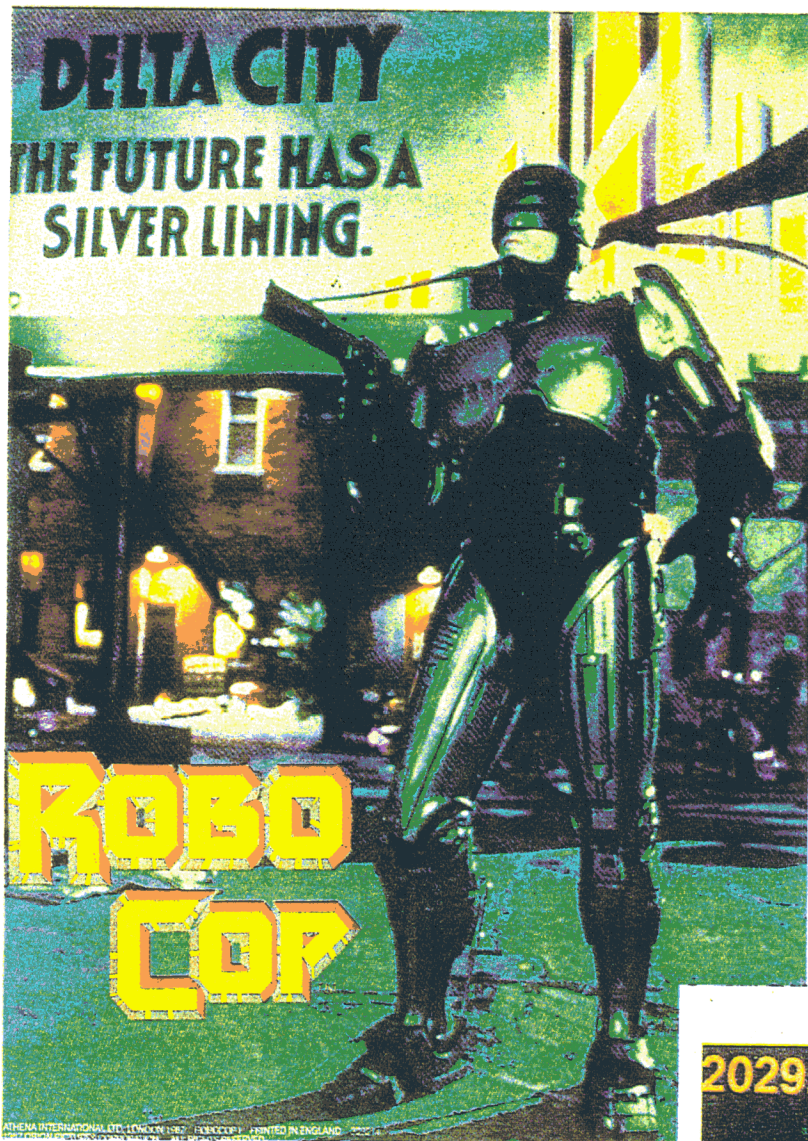
²⁴ Deleuze, Gilles. *Tener una idea en cine*. Revista Archipiélago, Num. 22, Barcelona, 1995. Pág. 56-57.

responsable de su propia vida, debe gestionar de la mejor manera su capital estético, afectivo, psíquico, libidinal, etc.²⁵

De los mitos menos afortunados -pero tampoco más trágicos- que se reflejan hoy en el cine sobre la ganancia de autonomía individual, podríamos rescatar a uno muy curioso: *Robocop* sería un espectacular ejemplo de la prevención y del reciclaje salvaje del individuo, un ejemplo, extensible a la mitología performativa del sistema, que no sólo opera en la participación social con su imperiosa voluntad ludópata, sino que recicla su espíritu de error y sus propias deficiencias físicas, sacando provecho de ellas. A nuestro superheroe ejemplar, joven y modélico policía muerto en combate, se le resucita de su mortalidad accidental para ser mecanizado, para no volver a morir, para anticiparse a todos sus posibles contagios, y para neutralizar igualmente todos los crímenes de su entorno gracias a su nuevo cerebro informatizado: él es curado, cura, y se auto-cura. Gratificado con el suero vitalizador de la informática, apoyado por la perfecta cirugía de la robótica, *Robocop* entra de nuevo en el espacio social, conviviendo con sus inevitables deficiencias mortales, con los restos de un viejo cuerpo que permanece comprimido bajo su coraza de plata. Es de agradecer, no obstante, que se le permita dudar, en momentos determinados, de su contundente e implacable lógica, sometido a los recuerdos humanos que todavía habitan en su memoria. Cosa que no le sucede a ese otro superheroe, homólogo y simétricamente inverso a *Robocop*, llamado *Terminator*, que ha prescindido del cuerpo biológico por un indestructible esqueleto de metal: *Terminator*, tal vez por su falta de cuerpo, nunca podrá tener las marcas de un deseo que rozaría sus moléculas, ni la fuerza de una sensibilidad que fuera más allá de la superficie plástica de su piel, de su perversa receptividad sin materia.

En la espiral de integración contemporánea -bella camaza para el apocalipticismo- sólo parecen quedar opciones claras al reciclaje, la perversión o la desconexión absoluta de la armadura; a un lado quedan, por tanto, el cuerpo y el tiempo, la materia y el presente; espacios que, como tales, no tienen alternativa en el simulacro. Pero, en relación a las posibles negaciones del sistema, para ese carácter apocalíptico que está igualmente presente en la mitología performativa, hay también un espacio metódicamente previsto, para él y para su ingente población de no-integrados.

²⁵ Lipovetsky, Gilles. *La era del Vacío*. Anagrama, Barcelona 1994. Págs. 21-24.



Láminas 44. Publicidad de los
Films *Robocop* y *Terminator*.

Si hay algo que pueda catalogarse de disfuncional con lo performativo serán aquellos elementos que tienen excesiva *indiferencia* -o una exagerada *falta* de ella-, que no quieren ser voluntariamente invitados al espectáculo global. Para el pesimista o el negativo tiene el dispositivo preparados sus juegos más perversos, sus tentaciones más engañosas, incluso el terrible cebo del poder, puesto a su disposición para ganarlo; la persuasión de lo negativo se convierte en la producción de un espacio totalmente aislado de los congéneres, cada vez más encantadamente rechazados. Antes de la *visión apocalíptica*, el afectado receptor siente el daño, después, quiere dar un paso más para vencerlo, para dominar al propio sueño con unas manos que no son ya las suyas. La rebeldía torpe es una buena vitamina para el saber performativo, una inercia que intenta doblegar al poder *con más poder*, y que coincide en la inmensidad del propio sueño del ludópata, llevado a sus más extremas consecuencias. Ludópata y nihilista, almas gemelas de lo contemporáneo, parecen tener mucho más en común de lo que creemos.

En relación a las epidemias contemporáneas, y a pesar de lo expresado, quedan cosas por decir; más allá de la perversión, y de su omnipotencia matemática, el dispositivo de control tiene claramente establecidos otros recursos. Por ejemplo, si se da un pequeño brote de enfermedad no controlada por la prevención, la vacuna pasará convenientemente a ser antídoto, invitando a retroceder al enfermo hacia el purgatorio de las anteriores formas de representación audiovisual, que todavía están ahí, y que pueden ser útiles mientras optamos por un nuevo reciclaje en el proceso; tendremos, por lo tanto, un modelo de control actualizado donde hay siempre una segunda oportunidad para el sueño, a veces incluso más perfecta que la primera. Pero, si la degeneración infecciosa llega a ser inevitable, se invitará al paciente a autodesconectarse de la máquina; el paciente será conducido a un desierto necesario, a un exilio voluntario -o forzado-, donde la marginalidad se convierta en el nuevo protagonista de la enfermedad; las calles están llenas de este tipo de enfermos descartables para la higiene social, y que, no obstante, son tratados con los deshechos infinitesimales de nuestra cultura, sometidos a medios arcaicos de control, e ilustrados con múltiples formas de segundo orden; tendremos así un modelo de la *lepra* y de las *enfermedades venéreas* mejorado. Y a pesar de una gradación rigurosa, todos los estratos irán rodeados de un permanente suplemento de vacunación videoesférica: no olvidemos que la elección de medicina idónea depende en alguna medida de la voluntad participativa del paciente, no descartándose, por

supuesto, su posible recuperación; para ello están los diversos métodos callejeros de representación y de contrarrepresentación. El objetivo final será acercar todo el conjunto, en lo posible, al gran grupo de los no-contagiados, para los que la vacuna es un elixir vitamínico, un tipo de medicina benefactora que los mantiene a salvo del peligro; la vitamina es, todos lo saben, un sueño somnífero agradable.

6.1.3 Las imágenes de nuestra época.

6.1.3.1 La órbita de una "etiqueta" y sus imágenes.

Las nociones de espectacularización, de individuo útil y de seducción constituyen la cara visible de una época de la imagen, una época que va a funcionalizar ampliamente todo un gran conjunto performativo; un conjunto que incluye, desde las formas menos complejas de la iconosfera hasta las formas más salvajes de interacción informática. Pero la órbita de una época le corresponden unas imágenes que la gravitan, invisibles unas, las de nuestro cuerpo, siempre oscurecidas y siempre olvidadas -hasta el punto de que ellas mismas ya casi se han olvidado de nosotros-; y sumamente fuertes otras, las que la estabilizan, las que navegan en la cresta de su ola energética, consolidando su afán y estabilidad cosmológicas. Puede decirse que tanto unas como otras conviven, en la imposibilidad de prescindir de un espacio que inevitablemente comparten; por eso no podemos pensar en un espacio de exclusión total, ni en la evasión de un cuerpo que no sufra las llagas de sus prótesis, ni de la presencia de un recuerdo que no surja en el ruido invisible de sus anhelos. De esa imposibilidad definitiva, y de la órbita abrasadora de su etiqueta, queremos hablar ahora, con la intención de construimos nuevas conclusiones para nuestro relato.

En su alegría, o en su tragedia, la etiqueta más vulgar de la *Postmodernidad* hace visible su "versión centrípeta" del actual presente, ofreciendo una interpretación definitiva del pasado y del futuro; sea como la superación de estadios anteriores, sincrónica con un presente transparente y paradisiaco, sea como una disolución o punto final de la historia, como un Apocalipsis evasivo y represor: la sociedad actual intenta superar su propia e intrínseca contradicción interna encontrando un punto donde se otorgue la paz a la dura tarea de pensar, evacuando el devenir temporal de su pensamiento. La tragedia de una lectura rápida del postmodernismo genera un límite histórico al pensar; un final (palabra moderna) como límite que se supera a sí mismo, haciendo que toda la historia quede contenida y referida a su superación. Lo violento de una etiqueta postmoderna de tales características no es su modernismo;

no por ello es más criticable que cualquier otro “ismo”; lo que violenta perversamente el pensar es el volumen y seguridad de la propuesta, localizada en la consecuencia inmensamente vacía de su triunfo, o también en su resignación, su incapacidad, su hipocresía y su muerte por pensamiento precoz.

Es probable que el postmodernismo sólo pueda entenderse si se observa fuera de su campo, incluso desde un punto de vista totalmente ajeno a él, en su explicación de un determinado mundo posible, y por lo tanto en su cabida en ese mundo de azares que ningún pensamiento debiera subyugar; algo que no nos salva de su dureza, pero que deja abierta la posibilidad del tiempo y del espacio. Si lo postmoderno no es así, entonces probablemente no pueda dar cuenta de sí mismo, encadenando su inconsistencia a la de su imposible diacronía y exterioridad. Tal vez la única forma de extraer consecuencias de lo postmoderno sea introducirle tiempo, posibilitar su propia mortalidad como interpretación y su propia limitación como paradigma, facilitarle el espejo de sus propias arrugas y la inevitable lejanía de su juventud. Matar la historia no es matar el tiempo, esto sería rigurosamente totalitario; matar la historia es introducirle tiempo como devenir, poner en suspenso su desarrollo lineal o desordenado; darle la posibilidad de que algo suceda y que le roce. Podemos decir que la tecnología audiovisual “post-industrial”, en sincronía con su definición “postmoderna”, ha generado en su órbita dos grandes imágenes: dos grupos de imágenes que gravitan en esa *insostenible definición de nuestra época*, y que instrumentalizadas de diversos modos comunicacionales cobran atributos de mitología. Tendríamos dos grandes y extremas interpretaciones de lo virtual:

- Como optimismo comunicacional. Lo hiperreal y lo virtual crean redes que reinventan la sexualidad, la sociedad, la democracia, en un paradigma de individualización y de evacuación del cuerpo que contiene el solapamiento de todo tipo de versiones de la realidad, normalizadas bajo el motor de una perfectividad ecléctica y funcional (en la que todo tipo de héroes y objetos conviven con la naturalidad de sus propias incapacidades intrínsecas: ninguno vale, todos valen).
- Como catástrofe e ironía. Todo es simulacro y desencarnación, nada vale, y a pesar de su perversidad, contemplamos irónicamente la catástrofe, la vivimos y explotamos. Esta propuesta es la de un nihilismo final, un versionado de planteamientos apocalípticos y resignados, cuando no hipócritas, de esa idea general de que todo ha acabado o esta por acabar. No se puede salir de la espiral de simulación, vivimos una euforia evasiva, y ya que no la podemos, hundámonos con

ella, podríamosla con nuestra literalidad. No quedan márgenes externos a su posibilidad de cálculo, no quedan huellas de nuestro cuerpo, inútil ya para la vida.²⁶

6.1.3.2 La primera imagen: El discreto encanto del optimismo tecnócrata

El todo-vale alcanza su punto de emergencia en un momento efímero: la lucha por aparecer como punto de interés social en una ventana de comunicación. Pero una comunicación optimista, del “todo vale”, no puede anular la racionalidad sin verticalizar un orden; un orden dentro de una sucesión equitativamente ordenada de acontecimientos. Un orden del todo vale es un orden donde, para valer, todo va pasando por un momento de emergencia de actualidad, por una ventana, posición o momento de protagonismo, volando en el sueño de una actualización efímera. Se puede comprender perfectamente entonces el protagonismo de lo nuevo, aunque sea disparatadamente sinsentido (que no tenga sentido para nadie). Como también se puede comprender la recuperación mitológica de lo antiguo, para que lo olvidado (he ahí la ingenua expectativa) pueda volver otra vez a cobrar el protagonismo de lo espectacular, en un revival sincronizado por su emergencia de posibilidad; el recuerdo del viejo estereotipo es la última forma de manifestación de una impotencia resignada a actualidad, y el ejemplo de cómo el cuerpo es igualmente evacuado de la memoria, de cómo el pasado es también extirpado de su tiempo.

La comunicación contemporánea, lejos de significar esa pura transparencia del discurso moderno, no se convierte en un campo de desarrollo de discursos autónomos, que diversifiquen o pluralicen el universo comunicacional, con sus inevitables desavenencias, sino tan sólo en una cola donde los discursos esperan su turno para la vitrina comunicacional, superando la transparencia con un eclecticismo de espectacularidades, y cosiendo, finalmente, el orden opaco de nuestra etiqueta a una vitrina de actualidad. La resignación de la que se alimenta el sistema se produce en esa lejanía del momento en que nuestro discurso estuvo en la vitrina, admirando

²⁶ Esta dicotomía viene a inspirarse claramente en el ya clásico trabajo de Umberto Eco ***Apocalípticos e integrados***. Pero contiene el ánimo de resaltar en su división algunas diferencias:

- a) En primer lugar vemos que los apocalípticos ya han incorporado algunas versiones de los antiguos integrados y que operan con la consciencia de una imposibilidad en la vuelta al pasado de la comunicación pre-masiva y pre-audiovisual.
- b) En segundo lugar, observamos que para los integrados ya vale absolutamente todo, y de una forma perfectamente funcional.

Para completar este contraste puede verse: Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Editorial Lumen y Tusquets Editores, Barcelona, 1995.

el recuerdo de su imagen. Así, el tecnócrata contemporáneo afirma que los medios no son ni malos ni buenos, que su validez viene dada por el uso que se haga de ellos, y por su correspondiente y necesario perfeccionamiento futuro. Algo que olvida su maldad potencial -la que vehiculan en sí mismos-, sus limitaciones como herramienta -la inevitable necesidad de ser sustituida-, y su encadenamiento a un futuro de plena optimización -a un posible fantasma de superación-. Difícil es pensar, en este contexto, la contingencia de cualquier medio, como simple instrumento de paso, ya que lo único que se cuestiona en él es su operatividad, y su adecuación a los buenos usos; difícil es pensar que el medio es una simple herramienta. El tecnócrata se amplía también a los que hacen apología del hipertexto, a los ludópatas esperanzados que basan su ejercicio en las ventajas de una tecnología concreta, alabando las peculiaridades de nuestra tecnología hipertextual porque permiten la participación de todos, la introducción de información en todos los sentidos, la construcción de un sistema democrático y policentrado: *se podría pensar que el enlace y el control del lector, su interactividad, tenga la potencialidad de consentir, a cualquiera con una ideología diversa o contraria, apropiarse de un texto totalitario, adhiriendo a él materiales que lo contradigan, lo interpreten de forma nueva, o lo usurpen*²⁷, sin embargo se deja a un lado la propia capacidad de control del sistema, subordinando la experiencia personal a lo óptimo de sus usos, delegando en la tecnología todo tipo de soluciones; obviando que en último extremo la intervención se realiza en el interior de un conjunto que admite, pero sólo optimizados, elementos que quieran formar parte de un conjunto, ofreciendo a las subversiones su propio lugar en el proceso.

En la aceptación sin crítica alguna de la realidad virtual (por ejemplo) se dan curiosas e inquietantes coincidencias. Por una parte, como ya vimos, están aquellos que con fe cultivan la creencia de que la difusión de las realidades virtuales pueda contribuir a plasmar un mundo capilarmente informatizado, un mundo en consecuencia más ligero, del cual se podría esperar, nos aseguran, no sólo una organización social y económica más eficiente que la actual, sino por añadidura más democrática. Por otro lado, están aquellos místicos que ven en estas tecnologías la ocasión tan esperada de "salirse del mundo", de poder por fin "elaborar programas que imiten puntualmente la iniciación chamanística"²⁸

La adherencia de lo nuevo es yuxtapuesta a lo que ya está, no suprime nada, sólo se integra en la totalidad; lo deconstructivo, como retorno a lo comunicacional, no capta la mecanización de la pluralidad tecnológica, sólo se adhiere al festival del

²⁷ Cfr. Landow, George. "Chi controlla il testo?". En: Iper testo, il futuro della scrittura. Baskerville, Bologna, 1993.

²⁸ Maldonado, Tomás. *Lo real y lo virtual*. Gedisa, Barcelona, 1994. Pág. 61.

todo-vale, y, además, ayuda a construir el sueño de un posible mundo matematizado. El caso más extremo de evasión individualizada es el de la famosa y extendida tribu *cyberpunk*, que, introduciendo componentes de contra-poder informático apostaría ulteriormente por una verdadera optimización social desde lo hipertextual

A diferencia de lo postmoderno que ha elevado la idea de lo efímero a gozne de su reflexión sobre la época actual, el *cyberpunk* parece considerarse definitivo, porque emerge con otra convicción de base: en aquella, que podemos definir *democracia telemática*, está, según este movimiento, *l'enjeu*, el desafío decisivo; aquí se juega la partida crucial que decide por nosotros y por el futuro, por la libertad o la opresión. Sólo en este hoy -siempre, según el *cyberpunk*- consiste la política.²⁹

La línea *cyberpunk* sospecha de la tecnología pero quiere superar ya toda su problematicidad. Defender los canales contra todos aquellos que eviten la emancipación de la sociedad, potenciar la tecnología, mantener a salvo a las comunidades virtuales, consolidaría el uso auténtico de la red planetaria. El *cyberpunk* se divide entre el optimismo y el miedo, y así, su conquista de la tecnología y de los medios, y la fusión del cuerpo con la máquina son sus objetivos más directos.

6.1.3.3 La segunda imagen: Crónica de una catástrofe anunciada.

El optimismo tecnócrata, y sus críticas metodológicas, dan paso al pesimismo existencial del no-integrado, a una perversión superadora, y a la incapacidad de una respuesta corporal a su potencia. En el caso especial de Baudrillard el simulacro es admitido como una fisura negativa, desencadenada por la propia inercia histórica, e irreversible, sin una posible marcha atrás; los índices de perversidad del sistema han alcanzado ya unas cotas que son imposibles de rectificar, fuera del simulacro sólo existe el desierto, y dentro de él la ironía perversa. Lo postmoderno es un cambio catastrófico, un desplome total, una deriva irresoluble.

Ya no estamos en el contrato social sino en un duelo transpolítico entre una instancia que tiende a la autorreferencia totalitaria y una masa irónica, refractaria, agnóstica o infantil.³⁰

Si el recorrido crítico de Baudrillard nos parece muy sugerente, no será así con el grueso de sus consecuencias al respecto: la prolongación infinita de lo performativo nos lleva a no vivir la vida, a estar en esa espera de ocultación y evitación de un

²⁹ Cfr. Nacci, Michela y Ortoleva, Peppino. "*Il cyberpunk e le ideologie di fine millennio*". Revista Il Mulino Num.362. Bologna, Nov-Dic. 1995. Págs. 1121-1131.

³⁰ Baudrillard, Jean. Op.cit. *La transparencia del mal*. Pág. 258.

gasto inevitable, dentro de un limbo acorazado; pero no es necesario tampoco seguir el juego hasta el final, hacer vivir el problema en su ulcera para matarle cuando agonice -si es que lo hace-; no es necesario esperar a que todo sea definitivamente una catástrofe, para justificar así el crimen (deberíamos llamarlo mejor suicidio) como evidentemente natural. La idea de una "vuelta atrás" o de una "salida" que sobrepase al poder está latente en su planteamiento, y por eso su afán le lleva a dejarse seducir por el, para morir matando. No es necesario esperar a la última muerte, no es posible aislar el poder. La ironía, la implosión y la catástrofe, significan tirar la toalla, mientras pasa un tiempo en el que nos olvidamos paulatinamente de nosotros mismos. La imposibilidad de ver un solo resquicio en lo performativo nos impulsa igualmente a aceptar la evasión ludópata y paranoica del simulacro, como doble perversión. El pesimismo no elimina el poder, sólo lo hace más pesado, gravemente pesado; el poder se ha protegido de su literalidad con la democracia liberal, con la desterritorialización, con la lucha de modas, pero no por ello el contra-desafío debe forzarlo a ser realmente poder, o a reduplicar su existencia. Es difícil actuar contra una huida hacia adelante que se supera sucesivamente, contra una norma de seguridad que se alimenta de las leyes y de la propia violencia. Pero si nada del poder es dejado al azar, si el control de la eventualidad, el dirigismo de la probabilidad y la norma fija... le fascinan, si este orden se sostiene sobre el anterior y las masas se convierten en cortejo fúnebre de la cultura³¹, eso tampoco garantiza la implosión de nuestra catástrofe, la propia e irónica saturación del sistema. El control performativo nos habla también del tiempo y de sus imágenes invisibles, del espacio exterior y de la presencia del cuerpo. Algo que delata nuestro recuerdo, y a lo que ni el propio Baudrillard puede sustraerse; aunque lo proyecte al momento final de la catástrofe.

Menos mal que nada pasa en tiempo real, de lo contrario nos veríamos sometidos, en la información, a la luz de todos los acontecimientos, y el presente sería de una incandescencia insoportable. Menos mal que vivimos bajo la forma de una ilusión vital, bajo la forma de una ausencia, de una irrealidad, de una inmediatez de las cosas. Menos mal que nada es instantáneo, ni simultáneo, ni contemporáneo. Menos mal que la realidad no existe. Menos mal que el crimen no es perfecto.³²

Frente a nuestra imagen invisible, ante esa tercera imagen siempre presente e igualmente *imperceptible*, vamos a plantearnos las páginas finales de nuestro trabajo.

³¹ Baudrillard, Jean. "A la sombra de las mayorías silenciosas". En: *Cultura y Simulacro*. Kairos, Barcelona 1993.

³² Baudrillard, Jean. Op.cit. *El crimen perfecto*. Pág. 19

6.2 EL TIEMPO Y EL CUERPO EN LA ERA DIGITAL

6.2.1 La exterioridad

6.2.1.1 *El sentido, la exterioridad y el simulacro.*

Matematizar el sentido es evacuar la exterioridad, espectacularizar su relación con el cuerpo, evitar el roce de su piel y de su tiempo, eliminar las relaciones con eso que está afuera, con su multidimensionalidad y reflexividad. Evitar el sinsentido es, por tanto, no sólo no poder ver desde la distancia, eliminar los contrastes desde los que recuperar *lo que se nos escapa*, sino imposibilitar el necesario paso de un “ver” a un “no-ver” desde donde reencontrar el mundo; evitar el sinsentido es también perder la sensación de que *somos algo a partir de lo que no somos*, de que podemos sentir al sentir que nos sienten. El sentido calculado reduce, condensa y anticipa el afuera de la sensibilidad, convirtiendo sus inercias en puro simulacro, invitando a una experiencia medida de sus potencialidades. Nada nuevo que no pueda ser controlado, ninguna sospecha afuera, porque la propia presencia de una exterioridad extrañada, y apegada a nuestro cuerpo, queda inundada por un rechazo: el rechazo de ese necesario sinsentido externo que nos reconstituya el tiempo y sus relaciones, que nos permita salir de la certeza total. La necesaria distancia con nuestra alteridad, el espacio transversal de incertidumbre como supuesto de nuestra experiencia, la posibilidad de dejar un espacio afuera de nuestro cálculo, están vetados en el simulacro. Y, así, nuestra sensibilidad no puede reencontrarse en su exterioridad, recorrer sus límites mortales y asomarse a ellos, mirarse desde allí, construirse, sin reparos, como tiempo y existencia. El sentido nos impide pasar del pensar al sentir, como si no fuera necesaria la presencia de lo que nos rodea, a pesar de su inevitable chorro de energía. El camino está cortado para la imagen, y para su contacto con el cuerpo. El *sentido*, sin embargo, no puede abarcar la exterioridad, sólo vivirla de determinadas maneras, es necesario cruzar el espacio-tiempo con el sentido, pero es innecesario que su búsqueda de cierre nos aleje del contacto con su afuera, que obvie ese *tejido indómito del significado* que caracteriza a toda exterioridad³⁰.

Así, pues, la ficción consiste no en hacer ver lo invisible sino en hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible.³¹ De ahí la necesidad de reconvertir el lenguaje reflexivo. Hay que dirigirlo no ya hacia una confirmación interior -hacia una especie de certidumbre central de la que no pudiera ser desalojado más- sino más bien hacia un extremo en que necesite refutarse constantemente: que una vez que haya alcanzado el límite de sí mismo, no vea surgir

³⁰ Pardo, J.L. *Sobre los Espacios. Pintar, escribir, pensar*. Ediciones del Serbal, 1991, Barcelona.

³¹ Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Pre-textos, Valencia, 1989. Págs. 27-28.

ya la positividad que lo contradice, sino el vacío en el que va a desaparecer; y hacia ese vacío debe dirigirse, aceptando su desenlace en el rumor, en la inmediata negación de lo que se dice, en un silencio que no es la intimidad de ningún secreto sino el puro afuera donde las palabras se despliegan indefinidamente.³²

El *afuera* es esa distancia donde todavía se siente; y, por ello, el acercamiento de la imaginación a las formas de pensamiento lógico es coherente sólo con el sentido, no con la sensibilidad; incluso en los casos de perfeccionamiento más evidentes, como la simulación probabilística post-industrial, no es dentro del sentido donde se producirá la vivencia de la exterioridad, sino simplemente el ínfimo cálculo de sus potencialidades.

No podemos -al menos no solemos- salir fuera del tiempo, fuera de las historias, fuera del sentido; pero no podemos tampoco dejar de pre-sentir una exterioridad de sinsentido³³.

La vivencia de la exterioridad no consiste en una sofisticación del sentido, ni tan siquiera en su cierre final, en su paranoica persecución permanente. El espacio no reside en el interior del cuadro o de la simulación, en sus aprehensiones de lo invisible; son la subjetividad y el cuadro, en último extremo, (y con ellas el sentido) las que quedan reconstruidas por su abismo material, por su distancia con lo que queda afuera; lo que caracteriza a un acontecimiento es *su emergencia, su incisión e irrupción histórica*, su co-presencia con una exterioridad que lo inunda de impropiedad; lejos, por tanto, de fórmulas que den por definitivamente acabada la tarea. Las relaciones con el afuera constituyen la experiencia vivida de lo que nace, se repite o muere, algo más que un mundo de objetos, algo más que una hipótesis de cálculo. El sentido del espacio y del pensamiento son inducidos desde su exterioridad, estableciendo un tejido donde se recupera la gran multidimensionalidad de relaciones. Antes de la conciencia y de su lenguaje hay *un lenguaje precedente, un tejido de predichos, indecible pero entregado en silencio a nuestros ojos por las imágenes que constituyeron la escritura originaria de la tierra*³⁴. El sentido de nuestra propia conciencia, de nuestro propio cálculo simulatorio, no puede abarcar la co-responsabilidad de nuestra sensibilidad, y aún en el caso de acceder a una completa simulación de sus circuitos, no podemos agotar su exterioridad, ni la del tiempo que arrastramos y nos arrastra como acontecimientos corporales. Desde *la hermenéutica mágico-religiosa* (característica de la encarnación del estereotipo) hasta *la semiótica general* (característica del sentido como estructuración simbólico-lingüística del

³² Foucault, Michel. *Ibidem*. Pág. 24.

³³ Pardo, J.L. *Op.cit*. Pág. 18

³⁴ Pardo, J.L. *Ibidem*. Pág. 112

pensamiento) hay una unicidad -que se puede ampliar a la actual *informatización matemática del sentido*- que se opone al afuera; el *intento de volver a la exterioridad por el lado de la naturaleza*, que se intenta consumir *volviendo por el lado de la cultura*, desvirtúa nuestro cuerpo y nuestro tiempo, transformando la sensibilidad en simple sentido mudo, en una imposibilidad de reencontrar el sentido. La vivencia de la exterioridad debe esquivar *la ingenuidad de esos dos peligros fundamentales que consistirían, el uno, en pretender estar en posesión del código secreto según el cual la naturaleza misma se expresa y poder por tanto verter sin más al lenguaje de las palabras el lenguaje de las cosas y, el otro, en imponer a las cosas, espacios o imágenes del mundo visible, el molde de las articulaciones del significante o las reglas del habla discursiva*³⁵.

Si el espacio es la forma de la sensibilidad, la condición de la intuición sensible, y si en él hay algo de irreducible a los moldes de la inteligibilidad forjados en las andaduras metafísicas del pensamiento conceptual, ¿no querría eso decir que el pensamiento tiene aún como tarea pendiente la de pensar lo sentido como tal, antes de pretender trascenderlo hacia el sentido?³⁶

Los avatares del cálculo han producido una cada vez más sofisticada reducción de la exterioridad, una evacuación del contacto de lo externo, y una imposible visibilidad de los acontecimientos del cuerpo, en un conjunto empaquetado que no permite establecer recíprocos para el deseo, ni sentir en el tejido de la piel la diferencia de potencial de los sucesos, la irregular topografía de esa infinita lengua de la tierra.

6.2.1.2 La exterioridad como campo de inmanencia.

Hablar de límites como garantía de la exterioridad, frente al optimismo y apocalipticismo comunicacionales, no significa, sin embargo, una nueva apuesta revitalizadora de la tradición. No se podrá deducir una resurrección del sujeto moderno, ni una posible acumulación u orientación final de su historia, ni tan siquiera una nueva regulación de sus capacidades de previsión -éstas han llegado ya, probablemente, con la propia anticipación de su invisibilidad, a la auténtica culminación de su cálculo-. Se podrá hablar, más bien, de un campo de fuerzas emergente, de un punto donde imaginación y percepción se encuentran y separan simultáneamente, de la marca de un futuro que es siempre co-presente con el pasado, que parece hacerlo resonar en su constante desaparición y reaparición; algo que, en ningún caso, parece apuntar a un mayor control de la invisibilidad, sino a una

³⁵ Pardo, J.L. *Ibidem*. Pág. 115

³⁶ Pardo, J.L. *Ibidem*. Pág. 39

inmersión vital en ella. La imagen que podemos recorrer es el resultado de una estética de la indeterminación, y de una teoría de la sensibilidad que puede hacerse cargo de ella. Proponerla no es proponer un perspectivismo, ni una capacidad de cálculo, sino una idea del mapa del mundo, una topografía táctil del ojo, una Gestalt que se mueve en rizoma, grabada en la sensibilidad. En la concepción de la *imagen-pensamiento* deleuziana encontramos nuevamente una entrada en la posible estética de la imagen, en ese estadio donde convergen la estética de la indeterminación y la teoría de la sensibilidad; una entrada abierta, como punto de interacción entre pensamiento y representación visual, que no quiere permitir colapsos representativos o positivos, y que mantiene asimismo una cierta consideración de la sensibilidad, alejada del simple vacío especulativo del cálculo.

¿cómo son posibles las imágenes-pensamiento? ¿cómo alcanzar el devenir sin pasar por las mediaciones operatorias que subordinan el tiempo al movimiento, el movimiento a lo móvil y lo móvil al espacio recorrido? ³⁷. El punto de partida del filósofo consistirá entonces no en encontrar posibilidades olvidadas o realidades ocultas, sino en describir, en el proceso mismo de la imagen cinematográfica, esa tensión entre lo virtual y lo actual y en concebir la imagen-tiempo como un virtual de toda imagen-movimiento y no como un posible por venir. ³⁸

Según Alain Menil, la respuesta deleuziana a la experiencia del tiempo, a la vivencia de la exterioridad, no será ni la simple reducción a objetos ni el "*posible por venir*" que vemos fácilmente en la informática, sino la vivencia de un virtual que se actualice en forma de tensión, que converja críticamente en nuestros límites plegados y desplegados. El cine y la *imagen-pensamiento* condensarán esa vivencia de la exterioridad en un *plano de inmanencia*, en un punto de pliegue sensible de las prácticas de simulación. El *plano de inmanencia* será esa exterioridad vivida por la *imagen-pensamiento*, el punto donde convergen topográficamente los planos del sentido y del sinsentido, un acontecimiento en el que convergen la estética de la indeterminación y la teoría de la sensibilidad. El *plano de inmanencia* y el *plano cinematográfico*, entonces, no coincidirán exactamente; la sucesión de imágenes del *plano cinematográfico* no será -hecha *plano de inmanencia*- una simple lógica de la extensión o de la anticipación, el supuesto de una mera simetría, sino que se convertirá en un plano que contiene (que vive) el infinito de los planos, en un plano-tiempo que aparece ya por sí mismo, liberado de todo movimiento cronometrado, de toda simulación de relaciones, de toda iluminación permanente.

³⁷ Menil, Alain. *Filosofía e Historia del Cine: Deleuze y la cuestión de la imagen-pensamiento*. Archivos de la Filmoteca, Num. 25-26, Febrero-Junio 1997. Pág. 180.

³⁸ Menil, Alain. *Ibidem*. Pág. 181.

La identidad Bergsoniana de la imagen y la materia es, como la unidad del percepto y del ser; la reducción del ser al plano de inmanencia.³⁹ El conjunto de los conjuntos que Deleuze llama lo Abierto, no es otra cosa que un plano de inmanencia.⁴⁰

La *imagen-movimiento*, entonces, no desaparece sino que existe como primera *dimensión de una imagen que crece en dimensiones sin cesar (la imagen-tiempo)*, la visualidad de la imagen es su misma potencia de imágenes, una visibilidad que se escurre y que se complementa. La profundidad debe dejar de entenderse como extensión (este era el error histórico del perspectivismo, que hacía de la profundidad un factor de incomprensión de la heterogeneidad), y, asimismo, debe también dejar de entenderse como cálculo (que es el error de la virtualidad informática, que hace de la profundidad una ciega extensión de tiempo). Según Deleuze la *post-imagen* es una imagen de la idealidad y, sin embargo, su *virtual* no atiende a una afirmación probabilística del tiempo, sino a su propia negación lineal, a su apertura a una convergencia de planos inmanentes. El *plano de inmanencia* es una idealidad dislocada, la imagen del pensamiento como devenir, un plano que aporta nueva materia del ser y que erige una nueva imagen del pensamiento, cada plano es un posible que debe complementarse con sus contiguos. Si se escapa tan difícilmente a la trascendencia o a la objetivización es por haber creído detener el verdadero plano, por conjurar los efectos de la exterioridad en una ciega actualización de los virtuales, en la represión de la vida; incorporar todo lo múltiple bajo un sólo plano rechaza las dimensiones de crecimiento del tiempo, haciendo que las imágenes dejen de ser

el prejuicio de las cosas, de una simple vida, en la torsión de sus manifestaciones, en lo indefinido de una tensión que la recorre, en la contemplación emotiva de un rayo luminoso.⁴¹ La equivalencia aportada por el cine entre la imagen y la materia es la respuesta aportada por el arte para entender este punto de vista donde ninguna idea desdobra la imagen para salvarla, donde la imagen no es nada más que lo que es⁴²

6.2.2 Una estética dentro de la post-imagen

6.2.2.1 El rizoma como condición de posibilidad del tiempo

Deleuze y Guattari establecen varias fórmulas contemporáneas de imitación de la naturaleza y de evasión de la multiplicidad, al mismo tiempo que presentan las propias grietas de esas falsificaciones y una idea muy afinada de la estética que

³⁹ Menil, Alain. *Ibidem*. Pág. 186

⁴⁰ Menil, Alain. *Ibidem*. Pág. 188

⁴¹ Menil, Alain. *Ibidem*. Pág. 195

⁴² Menil, Alain. *Ibidem*. Pág. 191

estamos describiendo: el concepto de *rizoma*⁴³. *Rizoma* sitúa a la *sensibilidad* en el interior de ese gran aparato de control racional que forman la representación positiva y la combinatoria matemática; el *rizoma* puede materializar ese concepto de *plano de inmanencia*, oponiéndose frontalmente a las contemporáneas formas de simulacro. Debemos pensar en el *rizoma* como un concepto que se mueve sutilmente en los dispositivos de simulacro, sin poder romper con ellos de forma binaria, pero sí según movimientos de desterritorialización y territorialización. Estamos en ese espacio intermedio entre el apocalipticismo y la integración, en las aristas de su propio cálculo, nos desplazamos del ejercicio estético al ejercicio de resistencia. Como primera de las fórmulas jerárquicas contemporáneas a denunciar, los autores critican en primer lugar a la lingüística, *porque nunca ha comprendido la multiplicidad, sólo ha sustituido, con las relaciones bi-unívocas* (en su sucesiva fragmentación del plano de inmanencia) *a la lógica binaria de la dicotomía*, a través de *un sistema raíz*. La verticalidad del clasicismo se ha sustituido en la lingüística solamente por la simple extensión de sus brazos; una complicación más del ya clásico árbol jerárquico de las categorías.

La raíz pivotante no comprende mejor la multiplicidad que la raíz dicotómica [...] la lógica binaria y las relaciones bi-unívocas todavía dominan el psicoanálisis [...] la lingüística y el estructuralismo, e incluso la informática.⁴⁴

La otra gran fórmula denunciada será la que ellos llaman *sistema raicilla*, una fórmula que caracterizaría más exactamente a las recientes manifestaciones de la informática, y que continuaría con la misma problemática; en este sistema *la realidad natural aparecería ahora en el aborto de la raíz principal, y su unidad no subsistiría menos como pasado o como porvenir, manifestando ahora la exigencia de una unidad secreta todavía más comprensiva, o de una totalidad más extensiva*.⁴⁵ El cálculo, en este caso, permite una mayor gama de posiciones, pero impide la correlación espontánea de sus elementos, éstos no pueden salirse de sus variados límites preestablecidos.

Con una autopista no se encierra a la gente, pero haciendo autopistas, se multiplican los medios de control. No digo que ésa sea la única finalidad de la autopista, pero la gente puede dar vueltas al infinito y "libremente" sin estar del todo encerrada, estando, sin embargo, perfectamente controlada. Ése es nuestro futuro.⁴⁶

⁴³ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Rizoma*. Pre-textos, Valencia, 1977. "

⁴⁴ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Ibidem*. Pág. 13

⁴⁵ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Ibidem*. Pág. 13

⁴⁶ Deleuze, Gilles. *Tener una idea en cine*. Revista Archipiélago. Num 22, Barcelona, 1995. Pág. 57.

Cada vez que una multiplicidad se ve apresada en una estructura su crecimiento se compensa por una reducción de las leyes de combinatoria. Los abortadores de la unidad son claramente aquí hacedores de ángeles, doctores *angelici*, ya que forman una unidad propiamente angélica y superior. [...] El mundo ha perdido su pivote, el sujeto ya ni siquiera puede dicotomizar, pero accede a una unidad más alta, de ambivalencia o de sobredeterminación.⁴⁷ Esto puede observarse en los problemas actuales de informática y máquinas electrónicas, que todavía conservan el más viejo pensamiento en la medida que confieren el poder a una memoria o a un órgano central [...] Incluso cuando se cree alcanzar una multiplicidad, puede ocurrir que esta multiplicidad sea falsa -lo que nosotros denominamos tipo raicilla- porque su presentación o enunciado de apariencia no jerárquica, de hecho, no admite más que una solución totalmente jerárquica.⁴⁸

En último extremo, en las dos grandes manifestaciones lo *uno* sólo añade una dimensión superior a lo *múltiple*, ya sea en su particularización modal, o en la multiplicación de sus posibilidades de combinatoria. No se permite, por tanto, una consideración de la *pluralidad como tal*, y en último extremo, en el caso más benevolente, la multiplicidad queda vulgarmente articulada por el *uno singular*. En ninguno de los casos *se construye lo múltiple excluyendo añadirle una dimensión superior*, viviéndolo en su tangencialidad. Deleuze y Guattari presentan, por el contrario, al *rizoma* como la capacidad de no-ser *uno* ni *múltiple*, como capacidad de conexión con ese exterior potencialmente abierto, con una pluralidad extraña a una mera virtualidad matemática.

El rizoma no se deja reducir ni a lo uno ni a lo múltiple. No es el Uno que se convierte en dos, ni tampoco que se convertirá directamente en tres, cuatro, cinco, etc. No es un múltiple que se deriva del uno, ni al que se añadiría uno ($n+1$) [...] (**es**) un plano de consistencia del que siempre se sustrae el uno ($n-1$) [...] Contra los sistemas centrados (incluso policentrados), de comunicación jerárquica y vínculos preestablecidos, el rizoma es un sistema acentrado, no jerárquico y no significativo, sin General, sin memoria organizadora o autómata central, definido únicamente por la circulación de estados.⁴⁹

El rizoma es un campo de inmanencia, un campo de sensibilidad y de exterioridad que resiste, un punto de multirrelación con aquellos espacios que emergen en forma de acontecimiento. El *rizoma* cambia de naturaleza en cada conexión con otras multiplicidades, en la simple relación del plano de consistencia con su propia exterioridad. Deleuze y Guattari establecen sus características según varios aspectos:

⁴⁷ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. Op.cit. Pág. 14

⁴⁸ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. Ibidem. Pág. 40

⁴⁹ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. Ibidem. Pág. 51-52

- El tronco del rizoma se puede conectar con todo y es heterogéneo.
- Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las multiplicidades arborescentes.
- Todo rizoma puede ser territorializado pero también puede desterritorializarse continuamente.
- El rizoma no responde a ningún modelo estructural o generativo.

Sin lugar a dudas, el rizoma puede verse envuelto en las formas de caída de los simulacros, en sus correspondientes controles y derivas, no pudiendo evitar definitivamente una ausencia del cuerpo o su desmaterialización controlada, la caída en retrocesos totalitarios o de carácter marcadamente referencialista. El rizoma no responde a la deficiencia matemática con un matemática más pura, con un metalenguaje que la supere; en él hay, tan sólo, coeficientes de desterritorialización, una profunda relación de fuerzas donde la presencia del cuerpo y del cerebro cobran protagonismo sucesivo, una gran simpatía por aquello que le queda grande; Deleuze y Guattari apelan, por ello, a una pragmática sucesiva que recomponga las multiplicidades y los conjuntos de intensidades, que permita una relación recíproca con aquello que queda permanentemente fuera de campo en el simulacro, alejado o desvirtuado.

Nos veremos a menudo obligados a entrar en atolladeros, a pasar por poderes significantes y afectaciones subjetivas, a apoyarnos sobre formaciones edípicas, paranoicas y aun peores, así como territorialidades endurecidas que hacen posibles otras operaciones transformacionales.⁵⁰

(Pero, para hacer) lo múltiple se necesita un método que lo haga efectivamente; ninguna astucia tipográfica, ninguna habilidad de léxico, mezcla o creación de palabras, ninguna audacia sintáctica puede reemplazarlo [...] las creaciones tipográficas, de léxico o sintácticas sólo son necesarias si cesan de pertenecer a la forma de expresión de una unidad oculta para convertirse ellas mismas en una de las dimensiones de la multiplicidad considerada.⁵¹

6.2.2.2 El cuerpo y lo Otro.

Siguiendo esta argumentación, parece que algo vive en esa constante reconstrucción o itinerario del plano de inmanencia, un rizoma más bien descentrado, una experiencia externa y no equidistante del cálculo. El extremo que parece señalar Menil, de la mano de Deleuze, es el *cuerpo*, como límite donde converge el plano de

⁵⁰ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Ibidem*. Pág. 36-37

⁵¹ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Ibidem*. Pág. 53

inmanencia, el cuerpo-cerebro que habita ese rizoma, la piel de nuestros sentidos; un cuerpo no poderoso, pero si profundamente sensible, no liberado, pero si liberador.

El cuerpo se convertirá en el punto de fuga del plano de inmanencia, alejándose de una objetividad modelizada, transformando la simulación en devenir de la exterioridad; sólo el cuerpo (aunque sea un cuerpo sin órganos) puede vivir el tiempo, catalizar la exterioridad.

Este centro que es el cuerpo, este punto privilegiado que se separa de la serie indiferenciada de todos los puntos del espacio y al cual me refiero o el que centra mi interés, este corte que separa los planos de la acción y la contemplación, y divide el tiempo mismo en duración pura o en espacio recorrido, todas estas instancias, se encuentran en la operación que consiste en seleccionar imágenes, en montarlas después de haberlas encuadrado y centrado.⁵²

El cuerpo-cerebro, según este planteamiento, deviene una instancia que se va tejiendo y destejiendo en concordancia con los acontecimientos y con la sucesión de planos del tiempo.

El cerebro es el espíritu mismo. Al mismo tiempo que el cerebro se vuelve sujeto, o mejor dicho "superjeto" de acuerdo con el término de Whitehead, el concepto se vuelve el objeto en tanto que creado, el acontecimiento o la propia creación, y la Filosofía, el plano de inmanencia que sustenta los conceptos y que el cerebro traza. Así pues, los movimientos cerebrales engendran personajes conceptuales. Es el cerebro quien dice yo, pero yo es otro.⁵³

El cuerpo, y su continuidad con el cerebro, pueden constituir, en último extremo, el lugar donde se produce esa vivencia de la exterioridad, donde converge ese plano de inmanencia; el cuerpo delata esa multidimensionalidad, siente la convergencia del *todo abierto de los conjuntos*, resiste a las voluptuosidades del cálculo; el cerebro se introduce en los entresijos del afuera, en sus contactos irregulares, en sus contradicciones enriquecedoras, movido por una imaginación sensible que no cesa de entregarse a las propias impresiones del cuerpo. En nuestro cuerpo-cerebro llevamos, inevitablemente, las marcas de la exterioridad, los espacios, inscritos en nuestra piel terrenal; el cuerpo vive esa potencialidad siempre presente del acontecer, siendo él mismo acontecimiento, plano de inmanencia, lugar donde se destejen las probabilidades y donde se producen las transacciones del sentido, marca donde se sucede el tiempo y el deseo, huella del dolor y del encuentro con la sensación.

⁵² Menil, Alain. Op.cit. Pág. 185

⁵³ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *¿Que es la Filosofía?*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1993. Pág. 212.

Llevamos con nosotros, com-portamos, transportamos y soportamos, las fuerzas, los estímulos, los paisajes que nos determinan y constituyen, los Espacios inscritos en nuestra exterioridad ⁵⁴ .

La presencia del cuerpo se extiende a la de nuestras propias palabras y a la de nuestras propias imágenes, y, donde la confusión de nuestra lengua, o de nuestro imaginario, hacen su presencia, se cuela la materia, apareciendo para agrietar un terreno ya estructurado (en esa borrosa dimensión de nuestros límites aparece *el territorio no frecuentado por el sentido*). Detrás de cada arranque de tiempo arrastramos algo del continuo, sin poder nombrarlo, y es precisamente eso lo que surge cuando el “sentido” se desvanece en los márgenes de nuestro conocimiento; esa es precisamente la habitación de la materia, el sinsentido necesario para continuar. Una alteridad que nos invita a una resistencia contra todo tipo de control ajeno, pero que también nos aproxima a la comprensión del propio control que vehiculamos, del propio simulacro con que sometemos a lo que nos rodea. Un planteamiento que se abre -y abre- sus relaciones con *lo otro*, que permite que respire, intentando restablecer su identidad sensible, su distancia. Nada afable, por supuesto; terrible, en su aproximación a aquello que no somos; pero también confiado, directo ante su extraña alteridad vital.

Los espacios nos habitan mucho antes de que lleguemos nosotros a habitarlos ¿Es acaso imposible habitar lo que nos habita? ⁵⁵ . Hay allí habitantes, aunque escasos y en trance de extinción; hay hábitats, aunque precarios y ruinosos; hay una lengua, por muy pocos habitantes que de ella queden; existen mapas, aunque en ellos sea parca la cantidad de tierra identificada y nombrable; y hay parajes y regiones, aunque desurbanizados y desoladores. Las preocupaciones del hombre son sus des-echos, los des-echos de los hombres. ⁵⁶ La posibilidad de habitar esa diferencia que me habita es la posibilidad de vivir con (el) otro [...] expresar la mirada del otro apresada en mi pupila ⁵⁷

Habitar lo que nos habita es *descubrir nuestro parentesco oculto con todos los seres de la naturaleza, con todos nuestros difer-entes* ⁵⁸ ; abrir nuestra mirada desde la mirada del otro, dejarnos mirar por él, restablecernos y distinguarnos en su mirada, mirar dentro y fuera de su campo, las diferentes formas de abrirse al sinsentido, son, afortunadamente, la condición de posibilidad de una estética y una sensibilidad vivas, apegadas y apegándose a su continuidad con la materia de la que forman parte, en

⁵⁴ Pardo, J.L. Op.cit. Pág. 117

⁵⁵ Pardo, J.L. Ibídem. Pág. 140

⁵⁶ Pardo, J.L. Ibídem. Pág. 132

⁵⁷ Pardo, J.L. Ibídem. Pág. 143

⁵⁸ Pardo, J.L. Ibídem. Pág. 144

Íntima relación con sus presentes y pasados, con su cuerpo y sus alteridades reflexivas.

Cuando las palabras no dicen nada [...] asistimos al nacimiento de un idioma que no es ya la designación de objetos pre-existentes según una regla de correlación pre-establecida, la denotación de las cosas anestesiadas en la objetividad, sino la lengua de la sensibilidad, la lengua estética, como sentido, como sentida, que nos permite observar la palabra como si se tratase de un signo de un dialecto desconocido: otra lengua [...] Lengua poética, geo-poética que libera el sentido de la tierra.⁵⁹ Los ojos del observador no son entonces la mirada de Dios hacia la que todos los mundos posibles convergen como hacia su foco unificado, sino al contrario, el punto de fuga en el que todos los Espacios divergen y se comunican a través de su divergencia [...] cada historia, cada "paquete de tiempo" no es más que una forma de la naturaleza, un punto en el espacio.⁶⁰

6.2.2.3 La imagen invisible y el deseo: el tiempo sucede.

Frente a las imágenes que gravitan, visibles, en la órbita de nuestro tiempo, *nuestra imagen invisible -la de nuestro tiempo cronológico-* nos olvida, condenándonos a un fluir de vibraciones sin respuesta en el tejido permanente de nuestra piel. ¿Cómo poder sentir, si el deseo es permanentemente instrumentalizado, según una lógica implacable de performatividad? Baudrillard, en su crítica a Foucault⁶¹, descarta la propia validez del deseo por la instrumentalización de su hipoteca performativa, por ser una latencia a resolver, una coartada perfecta y calculada de la seducción -el psicoanálisis parece ser un buen ejemplo de ello-. Pero el deseo no sólo es un producto o un fin del egocentrismo, es, o puede ser, sensibilidad, erótica del placer. Apoyando un concepto de deseo no inevitablemente significativo y calculado, la cuestión que nos planteamos ahora es la de considerar al deseo no sólo como un proceso de actualización mental o sensorial, como un éxtasis pervertido en su propio espectro de superación, sino como una reversibilidad presente, que no cobra necesariamente fuerza gravitatoria, y que se realiza, constantemente, según movimientos de desterritorialización y territorialización, apegándose a un cuerpo que recorre sus impulsos.

La velocidad mental vale por sí misma, por el placer que provoca en quien es sensible a este placer, no por la utilidad práctica que de ella se puede obtener.⁶²

⁵⁹ Pardo, J.L. Ibidem. Pág. 141-142

⁶⁰ Pardo, J.L. Ibidem. Pág. 154-155

⁶¹ Baudrillard, Jean. *Olvidar a Foucault*. Pretextos, Valencia, 1994.

⁶² Calvino, Italo. *6 propuestas para el próximo milenio*. Editorial Siruela, Madrid, 1990. Pág. 59

La imagen invisible vive en la búsqueda de su exterioridad, en el placer de reencontrarse en el horizonte de sus límites, acercándose a la sensación de lo otro y no a su posesión como simple objeto de deseo; la imagen invisible se aleja, incluso, del objeto narcisista que proyectan nuestros espejos, del objeto de deseo que rechaza nuestra alteridad.

Podemos pensar que el espectro de liberación no impide una infinita proliferación y control, en especial en nuestra época; pero la reversibilidad de cada proceso reside precisamente en el tiempo que se abre en cada instante, en ese tiempo corporal que es negado obsesivamente por el cálculo gravitatorio, en esa emergencia del instante que nos olvida mientras lo ironizamos con su extenuación. Podemos decir que el olvido del placer parece gravitar en la órbita de nuestra época, pero la seducción debe poder alejarse en algún punto del éxtasis, para convertirse en placer y reversibilidad sensibles. Por el simple hecho de haber medido o moldeado la realidad, no podemos apelar a nuestra autoridad para saber lo que es actual y lo que no lo es, lo que puede o no hacerse presente, la posible cadena de sucesos *por vivir*, estos invitan, sin embargo, a un fuerte olvido de nuestra vida cotidiana. Si, las historias más íntimas y cotidianas están vetadas, y, al mostrarse, las travestimos con el *reality show* - con ese deseo que se hace grande y nos incluye a todos dentro, en su exageración morbosa y espectacular-, la realidad parece ser, no obstante, más bien otra. Ciertamente, nuestra sociedad es una sociedad técnica e hiper-científica, una sociedad que hace de todo acontecimiento un instrumento de valor controlable, o una hipótesis de ficción espectacular; mucho morbo y mucho porno, mínima sexualidad o placer, nada, por supuesto, de dolor o intimidades que compartir; decididamente, sólo pánico y ciencia de las pasiones.

Pero el uso espectacular de los temas marginales, la codificación científica de los problemas, la verbenización de los anhelos personales, son sólo una forma de reconducir lo que inevitablemente se cuele en las contradicciones de nuestro sistema postindustrial. Y por eso, tal vez en el fondo, al igual que detrás de una verdad demostrable puede estar latiendo la necesidad de justificar una obstinación o una falsedad, es posible que la dramatización, la espectacularización y la evasión de lo cotidiano estén realizando igualmente un ejercicio de normalización y de control, de canalización mitológica de las experiencias más personales e íntimas, evacuando su placer fugaz o su duelo existencial.

Frente al cálculo de nuestra época, y de otras que aún nos resuenan, es la experiencia del desigual placer y la desigual decepción, el sentimiento de satisfacción y

dolor *que se extraña para ser* -y que por ello nunca es definitivamente espectacularizable-, el que nos muestra la presencia de un necesario contacto con la exterioridad, el que nos invita a la intimidad y la sensibilidad, el que hace del deseo algo posible de experimentar como placer.

Hay una afinidad fundamental entre la obra de arte y el acto de resistencia [...] No todo acto de resistencia es una obra de arte, aunque, en cierta manera, también lo sea. No toda obra de arte es un acto de resistencia y, sin embargo, en cierta manera, también lo es.⁶³

Tal vez sea el deseo funcionalizado esa seducción a la que debemos y podamos resistir, en oposición a su reflejo redentor y espectacularizado, a la mera utilidad de su cálculo. Tal vez sea la forma más agradable de romper con el optimismo y apocalipticismo contemporáneos, introduciendo la posibilidad de un tiempo que pueda sentir sus imágenes, invocando a una sensibilidad *que se sienta*.

Nos encontramos, de repente, ante una hiancia que durante mucho tiempo se nos había ocultado: el ser del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del sujeto. ¿Cómo tener acceso a esa extraña relación? Tal vez mediante una forma de pensamiento de la que la cultura occidental no ha hecho más que esbozar, en sus márgenes, su posibilidad todavía incierta. Este pensamiento que se mantiene fuera de toda subjetividad para hacer surgir como del exterior sus límites, enunciar su fin, hacer brillar su dispersión y no obtener más que su irrefutable ausencia, y que al mismo tiempo se mantiene en el umbral de toda positividad, no tanto para extraer su fundamento o su justificación, cuanto para encontrar el espacio en que se despliega, el vacío que le sirve de lugar, la distancia en que se constituye y en la que se esfuman, desde el momento en que es objeto de la mirada, sus certidumbres inmediatas.⁶⁴

⁶³ Deleuze, Gilles. Op.cit. *Tener una idea en cine*. Pág. 58.

⁶⁴ Foucault, Michel. Op.cit. *El pensamiento del afuera*. Págs. 16-17.

CAPITULO 7 - CONCLUSIONES.

7.1 RECAPITULACIÓN

7.1.1 Aproximaciones a una definición abierta de imagen.

En el desarrollo de esta tesis doctoral se ha querido mantener, como permanente hilo conductor, el deseo de no dejar asentado, total o parcialmente, ningún presupuesto categórico sobre la imagen, o ninguna conclusión definitiva que determinará nuestra investigación hasta el final, exceptuando aquellos momentos en los que fue necesario presentar algún esquema o cuadro explicativo para no dificultar la comprensión del texto, o su propio desarrollo narrativo. Con ello hemos dificultado, tal vez, el posible desarrollo directo de su argumentación, o el posible recorrido acumulativo de unos resultados que, sin duda, íbamos obteniendo. Pero, tal vez por ello podremos considerar también que nuestros objetivos han sido cumplidos, porque precisamente ahora, en el propio final de la investigación, todavía la imagen puede decirnos una última palabra (y tal vez un último gesto), presentándonos algo que, de haber sido hecho al principio, nos parecería ahora simple redundancia. La imagen que queremos rescatar de este trabajo ha querido expresarse en cada uno de los tramos de su recorrido, dejándose un espacio-tiempo para el final y esperando, igualmente, poder proporcionarle la capacidad de hacerlo más allá de sus propios límites investigativos -abierta ya al criterio de aquellos investigadores o comunidades sociales que la reciban-.

Pero si sería tal vez ahora, en estas páginas finales del trabajo, cuando debiéramos concluir algo definitivo sobre la imagen, intentando no demorarnos demasiado con indefiniciones o nuevas ampliaciones investigativas, ello querríamos hacerlo también con sumo cuidado, proporcionando una posibilidad para que el texto pueda hablar también por sí sólo, con independencia de resúmenes, síntesis o extractos que limiten inevitablemente su lectura. Por ello, será necesario ir construyendo una descripción ligera que nos remita, familiarmente y sin demasiados

prejuicios, a esas páginas que, apoyadas en el diálogo de textos que les da forma, puedan tener todavía la necesidad de seguir hablando entre ellas.

Pues bien, la imagen con la que debemos concluir parece situarse lejos de esas categorías que vienen a dar a la imagen por definitivamente sentada, identificadas con su carácter *retínico*, *representativo* o *mental*. Cualquiera de estas categorías, al margen de su momentánea funcionalidad práctica, no puede ser totalmente destacada del resto: la imagen *retínica*, por ejemplo, no puede separarse del complejo carácter productivo de las *representaciones* técnicas -construidas para la expresión o para la comunicación-, sobre todo porque el evento de la fotografía hace pasar a esa representación “quasi-humana” de la cámara por algo parecido a una inmediata percepción neurofisiológica, facilitando, a la inversa, que la propia recepción de imágenes se convierta, paradójicamente, en una verdadera producción representativa (el ejemplo más característico es el vídeo, que se convierte en una prótesis suplementaria de la visión). La intencionalidad comunicativa, por tanto, no puede servirnos para distinguir una representación de una percepción, ya que ésta puede convertirse igualmente en intencional; pensemos además en cómo nuestra *mirada* puede ser utilizada, por medio de la memoria, como un completo gesto representativo, usándola como modelo para posteriores inspecciones oculares, o mostrándose igualmente como signo indicativo de nuestro interés para nuestros congéneres, orientándoles a mirar donde estamos mirando (cosa que nos remonta, tal vez, al más antiguo y primitivo gesto representativo-perceptivo de la humanidad). Por último, tampoco podremos separar el carácter interno de las *imágenes mentales* de cualquier otro momento explicativo de las otras categorías, puesto que las imágenes mentales se confunden claramente con la huella grabada en la memoria desde la percepción humana o representativa, encontrando, sobre todo en ésta última, el legítimo motor de las más complejas composiciones estéticas e imaginativas de lo visual. Construcción, reproducción y recepción se convierten en un circuito complejo para la imagen.

Al final de nuestro análisis, nuestra imagen ya no podrá ser diferente de aquella representación que deviene “*otra*” en el propio decurso de la sensibilidad, de aquella impresión-representativa que se sirve del tiempo (cronológico) y del cuerpo (sensible) para aparecer en el complejo horizonte de la imaginación y de la visión. Una imagen que no sólo rehace constantemente sus categorías visuales, sino una imagen que converge también, inevitablemente, en los propios acontecimientos de nuestra piel,

en unas sensaciones que la dibujan, intensiva y repetidamente, en las grietas de una contigüidad siempre cercana. Tenemos, pues, a una imagen que se pierde en el laberinto de sus múltiples relaciones sensibles, pero que no está perdida -ni difuminada- en el amplio tejido de sus formas corporales.

Por ello, la imagen con la que contamos formará parte inevitable de nuestro mundo social, de un mundo lleno de complejas y variadas manifestaciones donde tendra que enfrentarse a distintas barreras: la imagen aquí presentada sobrevivirá a este mundo actual que se sirve de ella como de moneda de cambio, haciéndola más sobreabundante que nunca y vaciándola de materia en el propio ejercicio de sus formas; pero también del mundo de nuestro pasado, cuyas representaciones no permitían casi verla, abriantadas por sus superficies claras y por sus recortados ángulos. En el más íntimo fondo de ese abismo mostrará la imagen sus devenires sensibles y sus recurrencias temporales, ligadas a un carácter social que después de todo siempre viene a reflexionar y a contra-impresionarse.

Difícil ha sido desde siempre, por supuesto, ver a la imagen al margen de los aparatos, de las técnicas o de las costumbres de una sociedad, pero si eso es así, tampoco es imprescindible considerarla tan sólo como un instrumento inevitablemente funcional. Si hay algo que caracteriza definitivamente a nuestra imagen es su omnipresencia, su concordancia con el predominio meta-sistémico de una sociedad hecha máquina, su imposibilidad de salirse de sus sobre-dimensiones para verse desde un afuera diverso, desde un afuera externo a esas invisibilidades teórica y mecánica que se derivan de su instrumentalidad. Por ello, constituidos ya los aparatos y técnicas como centros de nuestra cultura, y no sólo como elementos del proceso, estamos empujados a analizar nuestras categorías visuales con unos complementarios valores *no-maquínicos*, con unos valores, no necesariamente funcionales, que nos ayuden a abrir otras posibles interpretaciones para nuestra imagen contemporánea. Ha sido necesario localizar, por tanto, en el interior de los procesos de circulación de la imagen, el recorrido del *tiempo* y del *cuerpo* siempre ligados la imagen.

La recuperación de una necesaria imagen *compleja* ha debido hacerse, entonces, desde una transformación de nuestras categorías iniciales, ancladas en la noción semiótica de signo, aunque referidas inevitablemente a su necesaria comprensión histórica. La imagen retomada aquí parte hacia sus funciones más

irregulares, hacia los aspectos más metafóricos y auto-reflexivos del sentido, y por ello ha venido a encontrar en la interpretación pragmática una inestimable vía de acceso para la dimensión estética del lenguaje, y, a su vez, una vía de complicidad estética entre su propia dimensión visual y su propia comprensión lingüística, entre las propuestas del arte y de la misma literatura. En nuestra transformación, hemos visto como el signo semiológico-semiótico no terminaba de explicar el grueso de problemas que afectaban al sentido; ya fuera en su vector más convencionalista de la semiología -tradicionalista y radicalmente opuesta a lo estético-; como en su vector más pragmático y científicista -ligado a una dimensión contemporánea que reduce las variables del uso lingüístico-social a clasificaciones de contextos donde se puedan utilizar ciertos signos, convirtiendo su posible raíz estético-social en un simple catálogo personalizado de actitudes (dialectos, argots, estilos y formas de ver, corrientes, costumbres de subgrupos, etc.).

Finalmente, la imagen que ha venido a reconstruirse en nuestro análisis ha sido la de una experiencia estética apegada a la *sensibilidad*, la de una experiencia del cuerpo ligada a una *temporalidad* que recorre inevitablemente como acontecimientos todo tipo de representaciones de sentido, verbales o no verbales.

7.1.2 Una historia de la imagen

Desde siempre, el tiempo y la sensibilidad de la imagen han sido asimilados de formas muy diversas. En la eliminación iconoclasta, en la solidez referencial o en la testimonialidad naturalista tenemos buenos ejemplos de esa imagen marginal, sometida a la fuerza del sentido o del concepto. Con el nacimiento de la imagen fotográfica, el iluminismo visual iniciará ya unas nuevas relaciones con la imagen, pero no será, sin embargo, este movimiento de renovación el que libere a la imagen de su uso objetivista, ni tampoco, por contra, su inevitable versatilidad visual, abierta a una nueva complicidad con el tiempo y el espacio, la que nos impulse a la crisis de la imagen, perdida cada vez más en el laberinto de una sensibilidad fugaz y transitoria. La imagen técnica mantendrá de partida unas continuidades con la tradición, extendiéndose consiguientemente hacia una nueva optimización de su mecanismo aditivo y positivista que vendrá a encontrarse ulteriormente con la paradójica "funcionalidad" de lo estético de nuestra época contemporánea, con esa esteticidad "funcional" que incluye a las vanguardias como un argumento más de su

propia capacidad de previsión y cálculo. La actual crisis representacional es útil a la sociedad contemporánea, como lo era, y es, su continuidad con la tradición: al audiovisual clásico se enfrenta ya una matemática especulativa y una tecnología panóptica capaces de llegar a los rincones más escondidos de la imagen, construyendo una anticipación del tiempo y de la sensibilidad estéticas sin precedentes en la historia.

Será necesario ver, entonces, cómo el cuerpo, superconductor del tiempo y de la sensibilidad, contraptexto de una sensorialidad idealizada, acelerada o fanatizada, es igualmente eliminado por esa indiscriminada liberación sensible contemporánea, una liberación que en lugar de operar con el *cuerpo*, simula ya a su doble experiencial, hiperreal y matemático. El cuerpo, como argumento -presente-ausente- en toda la tradición estética de la imagen se convierte ahora en el último testigo necesario, en el único posible interlocutor frente a una imprevisible y contundente imagen contemporánea, partiendo desde un tiempo que no ha cesado todavía en su cronología y desde una sensibilidad que mantiene intactos sus anhelos sociales y personales .

7.1.3 Lo social y la estética.

La imagen se ha enfrentado repetidamente a unos usos sociales que han tendido a agotarla y explicitarla, que han mostrado su alteridad, domesticada, en la eficacia de sus elementos más útiles, en un recorrido que ha construido, reproducido y transmitido a la imagen atendiendo sólo a su comunicabilidad. Pero la imagen, y lo social, no sólo son eso, o, por lo menos, no sólo son un objeto de comunicación. Lo social ha convivido desde siempre con su instrumentalización, mostrando en las costuras de su orden algo así como un permanente corrimiento de tierras, una emergencia de erupciones recogidas por la estética, una sensibilidad mortal y material. Lo estético-social ha catalizado esa diferencia de potencial de sus anhelos, los detalles insólitos de la cotidianidad, el contacto entre su piel y la propia piel de su entorno, formas que han sorprendido desde siempre a sus receptores, y no necesariamente por su claridad y distinción, sino por ese carácter misterioso que se abría a la intensa experiencia de la vida y de sus ausencias. Ídolos paganos y gracias renacentistas, juegos barrocos y ruinas inacabables, estuvieron ahí para competir más tarde con el extraño y dulce romanticismo de la fotografía, o con los

malabarismos de unas vanguardias, híbridas de óleo y celuloide, que surgieron para unir la materia con el sueño.

Nuestra época, frente a las continuidades divergentes de la imagen, parece haber encontrado ya un aparente momento de convergencia en los procesos. Tal vez hemos situado a nuestra imagen contemporánea como el momento de mayor apertura y cercanía a las inquietudes y expectativas sociales, como el momento de mayor participación e identificación de la sociedad con los mensajes y formas artísticas; parecemos vivir un momento de encuentro entre nuestros perfiles más íntimos y el control más benevolente de sus formas, una rotura en las múltiples limitaciones y rigideces de otras épocas, satisfechos de la extensión de nuestra versatilidad y de la perfección de nuestras fórmulas individualizadas. La imagen contemporánea parece una victoria para todos. Pero, tal vez por eso, hemos comenzado a confundir el sueño con la estructuración de su invisibilidad, los rastros de materia con las piezas de un rompecabezas enumerable, o la emoción de lo sensible con una propiedad de valor infranqueable, independiente de otras emociones, de otra materia, de otros sueños.

La vibración de la imagen no parece, sin embargo, terminar en ese simple y superficial triunfo; la insoportable cercanía de la imagen nos muestra su propia perplejidad con el foco que la ilumina al paso, con ese sueño sin aristas que la envuelve, con esa luz divisoria que la disecciona, agita, y engloba en sus momentos de mayor fogosidad, sin planos de fuga entre sus variadas multiplicidades. La imagen y lo social apelan a un necesario distanciamiento para la vida, pero no por ello se consuelan en vivir ese voluminoso sueño despierto, esa simple equidistancia entre sus formas; la sensibilidad tiene más aristas que su vuelo, una posibilidad de resaltar esa emergencia de contactos siempre sorpresivos en su piel, ese permanente magnetismo descompasado de sus formas, lo que no podría suceder en la transparente atadura salvaje de su mismidad o de su otredad. En la distancia andamiada del cálculo subsiste una experiencia vivida de lo social, una imagen olvidada que supera lo errante de sus procesos, encontrándose con otros parajes, con otros nómadas, con unos universos olvidados y reencontrados de nuevo, en la transversalidad de sus planos de fuga. Si la imagen contemporánea muestra una función social exhaustivamente instrumentalizada, y también extremadamente ingrata, nos aproxima igualmente al momento de nuevas complicaciones, de unas

complicaciones que rozan con aquello que, segundo a segundo, continua sucediendo en nuestro cuerpo.

7.1.4 La crisis contemporánea de la imagen

Pero dado el esfuerzo casi definitivo de las bondades epistemológicas y estéticas contemporáneas, es comprensible que hayan crecido por el lado de la crítica, y paralelamente a su optimismo funcionalista, numerosos estudios apocalípticos que finalizan la tarea, que sitúan a la imagen en una vía muerta donde, agotados sus apogeos y ulteriores procesos de perfeccionamiento, se presentaría ya en su imposibilidad, en su entrada en el eterno callejón sin salida de la perfección, agotando todos sus resquicios expresivos y experienciables. Y, en cierto modo, no se puede negar un cierto aroma de certeza, aunque venga ligado a un profundo sentimiento de derrotismo y de cientificidad. En su favor, es muy posible que ese instante de simultaneidad con la imagen haya de conducirnos al momento de su más extrema imposibilidad comunicativa, a su imposibilidad como acontecimiento, al momento de una clara suspensión en la continuidad social y personal, reducidos a un simulacro de sociedad y de intimidad.

Pero, tal vez, el apocalipticismo estético de nuestra época esté igualmente preso de la misma marca que asalta a aquellos a quienes critica, colgado de ese presupuesto que le obliga a matar a la imagen invocando a su necesaria simultaneidad, considerando que la comunicación instrumentalizada es su única salida posible, su única salida expresiva. La imagen no sólo es eso; frente a cualquier tipo de perfectibilidad que la impulse, recorre las propias catástrofes que la comprimen, incluso la catástrofe de su propio Apocalipsis, su inexpressión como vida sorpresiva en el tiempo. La imagen presenta una vivencia en su caída del sentido, en ese escurridizo vaivén del distanciamiento forzado de sus giros, en esos complicados fragmentos que ruedan con nosotros entrelazados en el tiempo, en su perpleja incompreensión de las medidas donde viene a ser cristalizada. La imagen va en sucesión con el tiempo, y esa es una materia, a pesar de todo, difícil de escamotear, una materia que no parece necesariamente mensurable en términos de sentido. Si podemos hablar de una comunicación posible, ésta vendrá dada por su cercanía con la cara más sensible de la estética, por su contigüidad con un pasado que es todavía presente y que se reencuentra en las sorpresas de un acontecimiento siempre

pendiente de surgir; algo que *reconstruye su propio fluir con la comunicación* y que, por tanto, *no puede construirse o destruirse a partir de ella*, algo que disipa la decepción apocalíptica en un campo de emergencia de la imagen que no puede reducirse exclusivamente a una dimensión apriorística o previsor de lo expresivo, sino al encuentro con un tiempo que, a su vez, nos reformula, nos ofrece la posibilidad de una imagen como acontecimiento, deviniendo constantemente como tejido donde se encuentran el cuerpo y la sucesiva cronología de una sensibilidad siempre diversa. El tiempo como acontecimiento devendrá acontecimiento corporal, marca cronológica de una sensibilidad que se roza con los "otros".

7.2 CONCLUSIONES

1. Una imagen individualizada y personal.

Podemos situar a la imagen contemporánea, en su posibilidad de hacer coincidir más que nunca la estética y los propios procesos comunicativos, en una posición clave dentro del sistema de construcción y constitución de las sociedades técnicas, sociedades que se caracterizan por una mayor pluralidad de visiones del mundo y por una mayor integrabilidad del individuo en el propio funcionamiento general. La imagen contemporánea incluye la posibilidad de esa participación siempre esperada para los juegos de fuerzas sociales, constituye uno de los enlaces más sólidos del sistema y eleva a la comunicación a paradigma regulador de todo el conjunto de la sociedad.

2. Una determinación matemática para la imagen.

La forma base de funcionamiento de la imagen técnica contemporánea se caracteriza por un doble y simultáneo proceso. En primer lugar, una mayor división y digitalización de sus componentes y un tratamiento analítico de más cantidad de fragmentos sensibles, sobre el que no se realiza ya una simple generalización común o positiva de la imagen, sino un proceso sofisticado de cálculo; una síntesis depurada y probabilística. En segundo lugar, una consiguiente virtualización matemática de esos fragmentos y una ordenación de ellos en cadenas temporales específicas, personalizadas y ficcionalizadas, construyendo catálogos muy nutridos de opciones y todo un conjunto que puede dirigirse selectivamente a cada

uno de los receptores según sus propias particularidades; la interactividad es un buen ejemplo de ello.

El funcionamiento de esta imagen sería extensible al conjunto de las manifestaciones tecnológicas inmediatamente anteriores, si éstas no sustrajeran su propio componente subjetivo y experiencial, excluyéndolo en favor de la comunicación masiva. Hay, por contra, en ambas fórmulas comunicativas algo que se pierde: la constante experiencia social de un intercambio de ideas y de visiones del mundo (un paso de lo general a lo particular perdido en el primer audiovisual); y la necesidad de una posible experiencia de lo contiguo (un paso de lo particular a lo general que se pierde lamentablemente en la imagen contemporánea).

3. La fractura de la experiencia personal y de la relación entre los actores estéticos.

La matematicidad trae consigo una radical fractura entre la materia y los actores estéticos, unas actitudes corporales, caracterizadas por la evacuación del propio espacio y tiempo experienciales, que se insertan, sin grandes limitaciones, en el funcionamiento comunicativo de una sociedad ya orgánicamente estructurada y participativa; cada individuo debe salvar su imagen funcional, saliendo sucesivamente al encuentro de una imagen comunicativa que le represente como instancia performativa de sí mismo. Se elimina, así, la experiencia de una distancia superadora del sentido, una distancia, con nuestra exterioridad y con la del resto de los actores sociales, que lejos de convertirse en una asfixiante presencia, nos permita recuperar nuestra experiencia y la propia sensibilidad de nuestro entorno. Una vivencia, partida por la imagen, que es difícilmente recuperable a partir de ella.

4. La anticipación del tiempo.

La imagen contemporánea muestra un vaciamiento del continuo de la sensibilidad y una constante anticipación del tiempo por-venir. El tiempo se constituye como una mera potencialidad subordinada a la previsión y control, el tiempo no sucede realmente sino que es actualizado antes de su emergencia como acontecimiento. Se da una pulsión a simular la invisibilidad y el propio futuro de los materiales sensibles por medio de la combinatoria de fórmulas algorítmicas o especulativas.

La experiencia personal es sustituida por una representación electrónica o conceptual del yo que vive su tiempo en el conjunto de un cálculo.

5. La perversión, la evasión y el apocalipticismo.

El deseo de alcanzar lo invisible se convierte en presupuesto de toda especulación; ficción y ciencia se unen en un proceso que no da pie a los aspectos más irregulares y contradictorios de la imaginación. Lo ficticio no es ya irregular. Perversión y evasión se constituyen, entonces, como las dos caras de una misma moneda técnica que evacua los límites sensibles y materiales de la imagen, conteniendo, por un lado, un ansia exagerada de alcance imaginario, un control superador de lo humano, y, por otro lado, una tendencia al nuevo mundo de lo especulativo, a no pensar más allá de la experimentación posible de lo matemático. El resultado es un optimismo comunicacional que no da vías de escape, sometiendo a su propia negación a una imposible salida superadora del control. El apocalipticismo será, en ese sentido, un momento de *impasse* ante la impotencia de reconstruir una lógica superadora.

6. El sinsentido del afuera y la piel reversible de la sensibilidad.

Será, sin embargo, el propio sinsentido de la exterioridad, *ese sinsentido nunca identificable con la lógica de lo ficticio o de lo simplemente negativo, no asumible por ningún tipo de nihilismo, evasión o positividad, y siempre sometido a su afuera como extremo de inevitable autorreflexividad*, el momento necesario de la imagen, el *ver* que se trasforme en *no-ver* para *recuperar la visión*, remitiéndonos a una piel que nos transmita la impresión de una realidad vivida, y la impresión de una sucesión vivida del tiempo.

El confuso afuera nos permitirá reencontrar la visión, reencontrarnos a nosotros mismos y reconocer una alteridad en los otros. Es en él donde la sensibilidad se encontrará, sintiendo que algo le ofrece resistencia, que se siente porque le sienten, encontrando una distancia cómplice para la doble cara de su piel que *mira y se mira*.

7. El espacio y el tiempo de la imagen.

La resistencia de la materia y del tiempo a la reducción performativa de la imagen, nos invita a considerar la presencia de una teoría estética en el interior del espacio

comunicativo contemporáneo. Una teoría de la sensibilidad que sobrevive - reducida e invisible - en la propia ciberesfera mediática, emergiendo por flotación a cada instante de continuidad de tiempo experiencial. Es, asimismo, una estética que no tensiona el hilo de las horas, que no pone en marcha su cronómetro ni reconoce ecos de unos tiempos acumulados o rechazados, permanentes o caducos. Es una estética que reconstruye la historia en su duelo, en la memoria de su fugacidad, correspondiendo, las veces que viene convocada, a su constante eventualidad histórica, a los recuerdos que todavía le sobreviven, pero que también se entrega a la necesaria continuación de un mundo que debe recomponerse a cada paso, reinventando sus ausencias y su presente.

8. El cuerpo-cerebro como eslabón de una estética continuada.

Llegamos, entonces, a una estética que se construye como cronología temporal y como continuidad material, y que encuentra su propio eje en el cuerpo-cerebro, como rastro del devenir material. Unas observaciones cronológicas de la imagen que no implican, por tanto, una nueva regulación o formalización epistemológica para la imagen, un sujeto y cuerpo que vengan a clausurar el sentido, sino un devenir-imagen que va ligado a la vivencia de la corporalidad y a los procesos de resistencia y de catálisis del propio cuerpo-cerebro. El cuerpo recorrerá en su piel la cronología del propio tiempo.

9. El tiempo como emergencia de sensibilidad.

Frente a las sucesivas formas de optimización del conjunto, el concepto de tiempo experiencial deviene potencialidad estética continua, en una posible aplicación a todas las formas artísticas conocidas, y según una estética que nos invita a dejar que el tiempo siga sucediendo entre imágenes. Algo que se enfrenta con las versiones optimista y apocalíptica de nuestra época, impulsando a una reconsideración de sus procesos de cálculo, de su comunicabilidad y control, pero también de su derrotismo, irreversibilidad e imposibilidad de futuro. Una posible estética del tiempo nos puede invitar a una curiosidad ante los acontecimientos de una imagen reconstruida y conectada con el presente, ante una imagen que apoya su contigüidad en una estética continua, en un pasado y un futuro cronológicos.

ANEXOS

CRONOLOGÍA DE LAS FECHAS MAS IMPORTANTES DE LA IMAGEN EN LOS SIGLOS XIX Y XX

Siglo XIX. Predominio de la fotografía

- 1816 - Nicephore Niepce realiza las primeras fotografías de la Historia.
- 1822 - *Diorama* de Daguerre.
- 1826 - *Punto de vista desde la ventana de Gras*, fotografía más antigua de Niepce de la que se tienen datos.
- 1829 - Joseph Plateau elabora el *principio de la persistencia retínica*.
- 1833 - Horner elabora el *Zoótrope* en Estados Unidos.
- 1838 - El *Daguerrotipo* -primera cámara fotográfica de la Historia- (Daguerre).
- 1839 - William Henry Talbot Fox inventa la *Calotipia*, primera forma de obtención de una imagen positiva a partir de una negativa.
- Exposición pública en la Academia de Ciencias de París del invento de la Fotografía.
- 1840 - Primer Grabado en *electrotipo*.
- Gran expansión de *talleres de retratistas* en las grandes ciudades.
- 1859 - Primera exposición de fotografías en el Salón de Bellas Artes de París.
- 1863 - Manet expone *Le déjeuner sur l'herbe*.
- 1869 - Primeras fotografías en color.
- 1874 - Monet expone *Impresión: Amanecer*, obra que dará nombre al movimiento *Impresionista*.
- 1876 - Invención del *Teléfono* por Bell.
- 1877 - Invención del *Fonógrafo* por Edison.
- 1880 - Se pone en uso el *fotograbado*, marcando del momento de introducción de la fotografía en la prensa.
- 1883 - Paul Nipkow pone a punto el "*disco espiral*". Primer antecedente de la TV.
- 1886 - Van Gogh llega a París.
- 1888 - Lanzamiento de la *cámara portátil* de Kodak.
- 1891 - Karl Braun diseña el "*tubo de rayos catódicos*".
- 1893 - Eduard Munch pinta "*El grito*".
- Thomas A. Edison presenta su *cinetoscopio* en Chicago.
- 1894 - Apertura en New York de la 1ª sala de explotación del *cinetoscopio*.

- 1895 - *Nacimiento del cine y primera proyección cinematográfica publica en París*, por los hermanos Lumiere.
- 1896 - *El regador regado*, primer film de argumentos.
 - Méliès inventa la técnica cinematográfica, primer estudio cinematográfico del mundo.
 - Felix Mesguich emprende los primeros reportajes cinematográficos.
 - Presentación en Londres, Bruselas y Lisboa del cinematógrafo.
 - Presentación del *vitascopio* de Edison y del *cinematógrafo* de los Lumiere en Nueva York.

1ª Mitad del siglo XX. Predominio del cine.

- 1900 - El cinematógrafo alcanza un gran éxito en la Exposición Universal de París.
- 1901 - Invención de la radio por Marconi.
- 1902 - *Viaje a la Luna* de Méliès.
- 1903 - Edwin S. Porter realiza el primer intento de montaje en el cine con *Asalto y robo de un tren*.
 - Primer *Nickel-odeon* en New York. Independencia del *Cine de Feria*.
- 1906 - Fessenden realiza la primera transmisión de la voz humana por radio.
 - Picasso pinta *Las señoritas de Aviñón*.
- 1908 - Braque pinta *Casas en l'estaque*. El crítico Luis Vauxcelles propone un nombre para el movimiento observando los cubos de sus figuras.
 - Los hermanos Laffite fundan *Le Film d'art*.
 - Nacimiento de *Hollywood*.
- 1909 - Manifiesto futurista de Marinetti en "Le Fígaro".
 - *1ª Ley de reglamentación de las proyecciones públicas de cine*, y *1º comité de censura* en Londres.
- 1910 - Leon Gaumont presenta el *Cronógrafo*, unión de cine y fonógrafo.
- 1912 - Fundación de la *Paramount Pictures*.
 - *Primera fotografía a color publicada en un medio de prensa*. (Blanco y Negro, España).
- 1913 - Guillaume Apollinaire publica "*Los pintores cubistas*".
- 1914 - Estalla la *Primera Guerra Mundial*.
- 1915 - David. W. Griffith realiza "*El nacimiento de una Nación*". Primer montaje cinematográfico oficialmente reconocido.

- Creación de la *Sección Fotográfica y Cinematográfica del Ejército* en Francia.
- 1918 - *Yo acuso* de Abel Gance, primer film pacifista de la Historia.
- 1920 - *El Gabinete del Doctor Galigari* de Robert Wiene, primer film expresionista.
 - *Nanouk, el esquimal*. Uno de los primeros grandes films documentales (Robert Flaherty).
- 1921 - *La soubrette Madame Beudet*, primer film vanguardista francés.
- 1922 - Primeras emisiones regulares de radio.
- 1924 - Manifiesto surrealista de André Bretón.
 - Kandinsky funda el grupo de "*los cuatro azules*" con Klee, Feninger y Jawlensky.
- 1925 - *El acorazado Potemkin* de S.M. Eisenstein
- 1926 - Fritz Lang realiza "*Metrópolis*"
 - *El maquinista de la general* de Buster Keaton.
- 1927 - Irrupción del *cine sonoro*.
- 1928 - Primera película sonora: "*El cantor de Jazz*".
 - John Logie Bird transmite imágenes, a través de la radio, desde el Reino Unido a Estados Unidos.
- 1929 - La BBC crea la "Baird Television Ltd".
 - *Crack de la Bolsa* en Wall Street.
- 1930 - Primeros experimentos de TV en USA por Zworykin.
- 1931 - Primera emisora de TV en Estados Unidos: la RCA.
- 1932 - Nace "*París Television*" y la NBC y CBS norteamericanas.
- 1933 - Presentación pública del Iconoscopio de Vladimir Zworykin.
 - Acceso de Hitler al poder, creación del Ministerio de Propaganda e Ilustración del Pueblo por Goebbels.
- 1934 - *Reconocimiento estatal* para la BBC en Gran Bretaña.
- 1935 - La *Alemania del III Reich* inaugura su *primera emisora televisiva*.
- 1936 - Inauguración de los *estudios de televisión de la BBC*.
 - Transmisión televisiva de los Juegos Olímpicos de Berlín.
- 1937 - Salida del cine en *Technicolor*.
- 1938 - *Primera venta masiva de aparatos de TV* en EE.UU.
- 1939 - Estalla la *Segunda Guerra Mundial*
 - *Primeras emisiones generalizadas de TV* en USA.

- La BBC alcanza el número de 35.000 aparatos receptores.
- 1940 - Orson Welles realiza "*Ciudadano Kane*"
- 1944 - Comienza a funcionar el primer ordenador moderno de válvulas, el MARK-I.
- 1945 - Salida del *primer Telediario francés* creado por Pierre Sabbagh.
 - R. Rossellini realiza "*Roma, ciudad abierta*". Auge del *Neorrealismo italiano*.
- 1948 - Invento de la Polaroid por Edwin H. Land.
- 1949 - George Orwell publica "*1984*".

2ª Mitad del siglo XX. Predominio de la TV y de la informática.

- 1950 - *Rashomon*, de Akira Kurosawa.
- 1951 - Salida del *Eastmancolor* (Film negativo en color).
 - *Primera transmisión televisiva "costa a costa"* en Estados Unidos, de New York a San Francisco.
- 1952 - *Pather Panchali*, de Stayajit Ray.
- 1956 - Nace el concepto de *Inteligencia artificial* en Hanover, New Hampshire, EE.UU., a partir del profesor John McCarthy.
- 1957 - Inicio de la *grabación videográfica en las estaciones de TV* de EE.UU.
 - Lanzamiento del primer satélite artificial por la Unión Soviética. *Sputnik*.
- 1958 - *Eurovision* de los campeonatos Mundiales de Fútbol.
- 1959 - Nacimiento del concepto de *iconosfera* propuesto por Gilbert Cohen-Seat, fundador del Instituto de Filmografía de París.
 - IBM pone a punto el *primer ordenador de transistores*.
 - *Al final de la escapada* de Jean-Luc Godard. Auge de la *Nouvelle Vague* francesa.
- 1960 - *Eurovision e Intervisión* (Países del Este) hacen la *primera transmisión conjunta*.
 - *Psicosis* de Alfred Hitchcock
- 1962 - Primer videojuego "*Spacewar*", en USA.
 - Lanzamiento del satélite "*Telstar*", primer satélite utilizado para la comunicación televisiva entre Europa-USA. Primera conexión televisiva planetaria.
- 1963 - Auge del *Free Cinema* inglés. *La soledad del corredor de fondo*, de Tony Richardson.

- 1964 - Primer premio de la bienal de Venecia a *Robert Rauschenberg*, primer artista Pop incorporado al gran arte.
- 1965 - Lanzamiento del satélite "Early Bird" para telefonía intercontinental.
- *One and Three Chairs* de Joseph Kosuth, primera obra de arte conceptual.
- 1966 - El *estructuralismo francés* despierta la atención como corriente cultural.
- 1968 - Construcción del *primer casco virtual* por Ivan Sutherland en la Universidad de Harvard.
- Aparición del concepto de *sociedad post-industrial* por D. Bell.
- 1969 - Salida del libro "*la civilización de la imagen*" por Enrico Fulchignoni, Funcionario de la UNESCO.
- El Departamento de defensa de Estados Unidos crea la red *Arpanet*.
 - *Toma el dinero y corre*, de Woody Allen.
- 1970 - Nacimiento de la *Televisión en color*.
- 1971 - Construcción del *primer microprocesador* por INTEL en Silicon Valley. Palo Alto.
- 1974 - Aparición en el mercado de la *1ª cámara portátil de Vídeo en color*.
- 1975 - Aparición del microordenador APPLE en Silicon Valley, San Francisco, por Apple Computer (empresa de Steven P. Jobs y Stephen Wozniak).
- Gran récord de taquilla con *Tiburón*, de Steven Spielberg. Comienza el apogeo del gran cine de evasión contemporáneo.
 - *Novecento*, de Bernardo Bertolucci.
- 1977 - Aparición del microordenador APPLE II (*primer ordenador con disquete*) por Stephen Wozniak, en los alrededores de la Universidad de Stanford, San Francisco.
- "*La Guerra de las Galaxias*" de George Lucas.
 - *El amigo americano*, de Wim Wenders. Auge del *nuevo cine alemán*.
- 1981 - Lanzamiento de la *Mavica* (Magnetic Video Camera) de Sony.
- *Primer ambiente virtual para gráficos tridimensionales*, diseñado por el "Architecture Machine Group" del laboratorio de medios del MIT.
 - Lanzamiento del primer *personal computer* "PC" de IBM.
 - *En busca del arca perdida* de Steven Spielberg.
- 1982 - *Blade Runner* de Ridley Scott.
- *Tron*, de Steven Lisberg y Walt Disney, *inaugura la imagen electrónica digital en el cine*.

- 1983 - Aparición del *primer Compact Disc*.
- 1984 - Willian Gibson publica *"Nigromante"*.
- *Extraños en el paraíso*, de Jim Jarmusch.
 - *Chose Me*, de Alan Rudolph.
 - Auge del *cine independiente* en USA.
- 1985 - Aparición del *primer CD-ROM*.
- 1986 - Presentación por Philips en Seattle del *CD-I* (Compact disc interactivo)
- 1989 - *Primeras comercializaciones de sistemas de Realidad Virtual* por las compañías VPL y Autodesk.
- 1991 - *Lanzamiento del CD-I* en USA.
- *Riff-Raff* de Ken Loach. Emergencia del *cine crítico-social* en el Reino Unido.
- 1992 - *Televisión en alta definición* para los juegos Olímpicos de Albertville.
- 1993 - Al Gore, como vicepresidente de EE.UU., potencia el *desarrollo de las autopistas de la información hacia la iniciativa privada*. Se planetariza la *"red de redes" INTERNET*.
- 1994 - *Los ingresos del sector de la telecomunicación alcanzan al 5.9 del PIB mundial*.
- En funcionamiento *25.000 redes de telecomunicación en todo el mundo con más de 20 millones de usuarios*.
- 2000 - Se prevé para las telecomunicaciones un crecimiento económico anual de más del doble del conjunto de la economía.

INDICE DE LÁMINAS E ILUSTRACIONES

Lámina 1. Fragmento de la <i>Maestà</i> de Duccio (1308-1311).	82
Lámina 2. Detalle del <i>nacimiento de la Virgen</i> . Domenico Ghirlandaio (1494).	86
Lámina 3. <i>Las Meninas</i> . Velazquez. (1656).	88
Lámina 4. <i>El juego de pelota</i> . David (1796).	92
Lámina 5. <i>Sir Herschel</i> . Julia Margaret Cameron (1867).	95
Lámina 6. <i>Retrato</i> . Fernando Debas. (1900).	98
Lámina 7. <i>Amanecer: Impresión</i> . Monet (1874).	100
Lámina 7 Bis. <i>Autorretrato a los 40 años</i> . Cezanne (1880-81).	101
Lámina 8. <i>Pintor</i> . Antoni Campañá (1937).	105
Lámina 9. <i>Alarma aérea en Bilbao</i> . Robert Capa. (1937).	118
Lámina 10. Detalle de <i>The Taj Majal from the Bank of the River</i> . John Murray (1858).	128
Lámina 11. <i>The Taj Majal from the Bank of the River</i> . John Murray (1858).	129
Lámina 12. <i>Carretera con ciprés bajo cielo estrellado</i> . Van Gogh (1890).	130
Lámina 13. <i>Caligrama</i> . Apollinaire (1912).	144
Lámina 14. <i>La traición de las imágenes (Esto no es una pipa)</i> . Magritte (1928-29).	145
Lámina 15. Diversos puntos de vista de una imagen	155
Lámina 16. <i>Uso de la fotografía como instrumento gráfico</i> . Revista la Saeta (1898).	157
Lámina 17. <i>Fotografía publicitaria</i> . Masana (Hacia 1930).	158
Lámina 18. Montaje fotográfico	159
Lámina 19. Sucesión de fotogramas de <i>Sueño eterno</i> . Howard Hawks (1946).	162
Lámina 20. <i>Las señoritas de Avignon</i> . Picasso (1907)	171
Lámina 21. <i>Mercurio pasa delante del sol</i> . Giacomo Balla (1914)	172
Lámina 22. <i>Plumas</i> . Picabia (1921)	173
Lámina 23. <i>En azul</i> . Kandinsky (1925).	175
Lámina 24. <i>Broadway Boogie-Woogie</i> . Piet Mondrian (1942-43).	176
Lámina 25. <i>Viaje a la luna</i> . George Méliès (1902)	181
Lámina 26. Fragmento de la escalera de <i>El acorazado Potemkin</i> . Eisenstein (1925).	182
Lámina 27. Transmisión televisiva de un film.	189

Lámina 28. Anuncio de ABC (Hacia 1920)	206
Lámina 29. Anuncio de Volkswagen (coche del pueblo).....	207
Lámina 30. <i>Ciudadano Kane</i> . Orson Welles (1941).....	224
Cuadro 1. Cercanías estéticas entre diversos núcleos de lenguaje.	230
Lámina 31. <i>Fontaine</i> . Marcel Duchamp (1917)	245
Lámina 32. <i>M-Posiblemente (retrato de una joven)</i> . Roy Lichtenstein (1965).	250
Lámina 33. <i>Medici</i> . Franz Gertsch (1971).	230
Lámina 34. <i>Una silla y tres sillas</i> . Joseph Kosuth (1965)	270
Lámina 35. <i>El espacio entre los dientes</i> . Bill Viola (1976).	272
Lámina 36. Imagen fotográfica convencional. <i>Duomo de Siena</i> (1995).....	280
Lámina 37. Conversión por scanner de una imagen fotográfica (1997).....	281
Lámina 38. Detalle de los pixels en una imagen informatizada (1997).....	282
Lámina 40. Imagen producida con la técnica infográfica.....	283
Lámina 41. Contrincantes en un videojuego.	299
Lámina 42. Tridimensionalidad infográfica y multidimensionalidad perspectiva de la cámara virtual. Objeto realizado por diseño informático	300
Lámina 43. Prótesis de Realidad Virtual	303
Lámina 44. Publicidad de los films <i>Robocop</i> y <i>Terminator</i>	324

ÍNDICE ANALÍTICO (AUTORES Y PALABRAS-CLAVE)

- Abierto, 214-226.**
Acontecimiento, 70, 211-213, 316, 340, 351-352.
Afuera, 315, 331-332.
Alba Rico, Santiago, 205.
Anamorfosis, 104.
Apel, Karl-Otto, 110.
Apocalipticismo, 311, 312, 323, 326, 327, 330-331, 334, 337, 344.
Apollinaire, Guillaume, 144.
Árbol de Porfirio, 57, 337.
Arnheim, Rudolf, 141, 164, 184, 232.
Aroldi, Piermarco, 293.
Artaud, Antonin, 165.
Arte abstracto, 174.
Arte conceptual, 268-271.
Arte por el Arte, 168-170.
Aumont, Jacques, 121, 153, 201.
Balla, Giacomo, 172.
Barthes, Roland, 16, 51, 55, 56, 58, 73, 74, 80, 114-116, 121-126, 134.
Baudrillard, Jean, 255-258, 275, 305, 306, 307, 317, 320, 321, 330-331, 342.
Bell, D., 318.
Benveniste, Emile, 48.
Benjamin, Walter, 16, 89, 99, 114, 167-168, 170, 243, 255, 314.
Bergson, Henri, 225, 336.
Bettetini, Gianfranco, 16, 102, 104, 160, 231, 274, 277, 287, 294-295.
Black, Max, 107-108.
Body Art, 271.
Brown, Spencer, 37.
Brusatin, Manlio, 81, 83, 265, 266.
Bryson, Norman, 108, 109.
Calvino, Italo, 76, 133, 139, 342.
Cameron, Julia Margaret, 95.
Campaña, Antoni, 106.
Capa, Robert, 118.
Caroli, Flavio, 85.
Carroll, Lewis, 40.
Cassetti, Francesco, 122, 228.
Cezanne, Paul, 101.
Ciberespacio, 293, 298, 304.
Colombo, Fausto, 276-278, 290, 292.
Concilio de Nicea, 83.
Concilio de Trento, 83.
Contrarreforma, 90.
Consumo productivo, 256.
Couchot, E., 274.
Cratilo (Platón), 40-45, 80.
Cubismo, 169, 174, 245.
Cuerpo-cerebro, 339-340.
Cyberpunk, 329.
Chaplin, Charles, 219, 222.
Chomsky, Noam, 49, 51-53.
Dadaismo, 170, 245.
David, Jacques Louis, 91-92.
Debas, Fernando, 98.
Debray, Régis, 80, 81, 83, 85, 89, 90, 148-149, 254, 259-260, 263, 265, 284, 286, 305, 308.
Deleuze, Gilles, 16, 31, 44, 91, 139, 141, 142, 148, 209-232, 315, 335-340, 344.
Derrida, Jacques, 50, 74-75.
Descartes, René, 42.
De Vicente Delgado, Alfonso, 248, 251, 257.
Dorfles, Gillo, 266.
Dreyer, Carl-Théodor, 225.
Duchamp, Marcel, 244-245.
Epiménides, el cretense, 37.
Eco, Umberto, 17, 31, 34, 43, 50, 61, 62, 63, 80, 111-113, 119-120, 123, 229, 328.
Eisenstein, Serguei, 182, 219.
Espectacularización de la cultura, 318-319, 325.
Exterioridad, 311-312, 331-334, 338-344.
Expresionismo alemán, 181.
Ferrater Mora, José, 32.
Fedro (Platón), 41, 66, 80.
Film d'art, 180.
Foucault, Michel, 31, 34-35, 42, 44, 50, 59, 68, 71-74, 93, 140-143, 194-197, 241, 310, 320, 322, 332, 344.
Frege, Gotlob, 61.
Función-signo interactiva, 294.
Futurismo, 170, 245.
Galileo Galilei, 94.
Garassini, Stefania, 274, 277, 285.
Gertsch, Franz, 250.
Ghirlandaio, Domenico, 84.

- Gomez de Liaño, Ignacio, 309.
 González Requena, Jesús, **262-263**.
Gramática generativa, 51.
 Grande, Maurizio, 185, 220, 222.
 Greimas, A.J., 56.
 Griffith, David Wark, 180.
 Groupe μ , 106, 131, 132, 134.
 Guattari, Félix, **336-340**.
 Gubern, Román, 80, 83, 85, 87, 90, 94, 116, 126, 127, 132, 161, 180, **186-187**, 231, 261, 264, 265, 284, 286, 293, 304, 306.
Happening, 271.
 Hawks, Howard, 163.
Hermógenes, **40-45**.
Heterotopía, 239, 240, 310.
Hiperrealismo, **244-246**, **250-251**.
Hipótesis Berlin e Clay, 48.
 Hjelmslev, L., 46, 53, 114, 138.
 Hollywood, 178, 220.
 Holtz-Bonneau, Françoise, 278, 297.
 Ibañez, Jesus, 36.
Ilustración, 43, **195-199**.
Iconosfera, 265.
Infografía, 275, **284-285**, 291, **296-298**.
Interactividad, **288-297**, 301, 312, 321, 329.
Interespacio informático, 294, 301.
 Jameson, Frederic, 239, 241, 242.
 Jarque, Vicente, 89, 99, 168.
 Kandinsky, Wassily, **174-175**.
 Kosuth, Joseph, 270.
 Landow, George, 329.
Land Art, 271.
 Lasky, Jesse, 178.
 Lichtenstein, Roy, 247.
 Lipovetsky, Gilles, 322.
 Lozano, Jorge, 64.
 Lotman, Yuri, 80, 123, 264.
 Lyons, John, **48-49**.
 Lyotard, J.F. 70, **256-257**, 316.
 Lumière, Louis, 177.
Ludopatía, **321-323**, **328-330**.
 Lledó, Emilio, 67.
 Magritte, René, 143, 145.
 Maldonado, Tomás, 17, 304, 329.
 Mariniello, Silvestra, 255.
Mediaesfera, 261, 264.
 Méliès, George, **179-181**.
 Menil, Alain, **335-337**, 339.
Meninas, Las, 87.
 Metz, Christian, 107, 111, 140.
 Mill, John Stuart, 61.
 Mitchell, W.J.T., 17.
 Mitry, Jean, 123.
 Mondrian, Piet, 176.
 Monet, Claude, 100.
 Morey, Miguel, 195.
Modelo KF, Katz y Fodor, 52.
 Murnau, Friedrich-Wilhelm, 181, 219.
 Murray, John, 128.
 Nacci, Michela, 329.
 Napoleón Bonaparte, 91.
 Navarro, Pablo, 36, 37, 65.
Navegación interactiva, **293-296**, 310.
 Nietzsche, Friedrich, 194.
Nosferatu (Murnau), 181.
Numericidad integral, **277-278**.
Optimismo comunicacional, 316, 327, 334, 344.
Op Art, 251.
 Ortoleva, Peppino, 329.
Panóptico, 199, 320.
 Pardo, Jose Luis, 44, 188, 189, 191, **332-334**, **341-342**.
 Pasolini, Pier Paolo, 34.
 Peirce, Ch.S., 16, 53, 62, **110-111**, 216, **229-230**.
 Pérez Jiménez, Juan Carlos, 190.
Performatividad, **257-258**, 288, **316-317**, **322-325**, **330-331**, 342.
Pharmakon, **67-71**.
 Picabia, Francis, 173.
 Picasso, Pablo, 170.
Pinolepsia, **252-253**.
Pixel, **278-279**, **284-285**, 297, 313.
Plano de inmanencia, **335-340**.
 Platón, **40-41**, **66-68**, 81.
Pop Art, **244-252**, 269.
Postmodernismo, 243, **326-330**.
Psicología Generativa, 51.
 Puig Peñalosa, Xavier, 258, 307.
 Quine, Willard Van Orman, 37.
 Rafael, (Raffaello Sanzio), 84.
Ratio difficilis, 120.
 Rauschenberg, Robert, 247.
 Renaud, Alain, 287.
 René, Jeanne, 177, 179.
 Renoir, Pierre-Auguste, 219.
La República (Platón), 41.
Revolución Francesa, 91.
 Ricoeur, Paul, **135-137**, 230.
 Rosenquist, James, 247.
 Rubent de Ventòs, Xavier, 169.
 Salabert, Pere, 319.
 Saussure, Ferdinand de, **43-48**, 71.
Simulacro, **257-259**, 264, 315, 323, 330, 332, 337, 341.
 Sini, Carlo, **318-319**.
Sinsentido estético, **331-333**, 341.
Sociedad de la velocidad, 259.
Sociedad sintética, 290.
Sociedad del conocimiento, 317.
 Sócrates, **40-43**.
El Sofista (Platón), 41.
Star system, 161, 262.

Surrealismo, 174.
 Tagliasco, Vincenzo, 69.
 Thomas, Karin, 174, 249, 269.
Tractatus Logico-Philosophicus
 (Wittgenstein), 64.
Transversalidad, 315.
Valor-signo, **256-257**.
 Van Gogh, Vincent, 130.
 Varela, Francisco, 38.
 Vattimo, Gianni, 199, 203, 239, 314.
 Vázquez Montalbán, Manuel, **197-200**,
 202, 204.
 Velázquez, 87.
Videosfera, **261-266**, 277, 290.
Videoinstalaciones, **272-273**.
 Viola, Bill, 273.
 Vilches, Lorenzo, 66.
 Virilio, Paul, 16, **154-156**, 170, 178,
252-254, 259, 266, **274-276**, 292,
 305, 306, 307, 321.
 Vittadini, Nicoletta, 292, 293, 308.
 Waismann, F. 33, 38.
 Walter Bruno, Marcello, 279, 285, 309.
 Warhol, Andy, 248, 249.
 Welles, Orson, 224.
Weltanschauungen, 239.
 Wittgenstein, Ludwig, 33, 63, 64, 74,
 136.
 Wooley, Benjamin, 297, 302, 304.
 Zunzunegui, Santos, 106, 113, 151,
 153, 163, 164, 191, 261, 262.

Los intervalos en negrita y separados por guiones (**56-60**) señalan un análisis detallado del autor o del tema. El resto nos indican una entrada documental en el trazado de la tesis.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS CONSULTADAS

ALBA RICO, SANTIAGO.

1995 *Las reglas del caos*. Anagrama, Barcelona.

APEL, KARL-OTTO

1997 *El camino del pensamiento de CH.S. Peirce*. Visor, la Balsa de la Medusa, Madrid.

ARACIL, ALFREDO y RODRÍGUEZ, DELFÍN

1982 *El siglo XX. Entre la muerte del Arte y el Arte moderno*. Ediciones Istmo. Madrid.

ARNHEIM, RUDOLF.

1995 *Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador*. Alianza Editorial, Madrid.

1986 *El cine como arte*. Paidós, Barcelona.

AUMONT, JACQUES.

1992 *La imagen*. Paidós, Barcelona.

1997 *El ojo interminable*. Paidós, Barcelona.

BARTHES, ROLAND.

1971 *Elementos de Semiología*. Alberto Corazón, Madrid.

1982 *Lección inaugural de la Cátedra de Semiología Lingüística del Collège de France*. Siglo XXI, México.

1983 *Ensayos Críticos*. Seix Barral, Barcelona.

1986 *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós, Barcelona.

1990 *La aventura semiológica*. Paidós, Barcelona.

1992 *La cámara lúcida*. Paidós, Barcelona.

BAUDRILLARD, JEAN.

1981 *De la seducción*. Cátedra, Madrid.

1982 *Crítica de la Economía Política del signo*. Siglo XXI, México.

1985 *El sistema de los objetos*. Siglo XXI, México.

1992 *El intercambio simbólico y la muerte*. Monte Ávila, Caracas.

1993 *Cultura y simulacro*. Kairós, Barcelona.

- 1993 *La Transparencia del mal*. Anagrama, Barcelona.
- 1994 *Olvidar a Foucault*. Pretextos, Valencia.
- 1996 *El crimen perfecto*. Anagrama, Barcelona.
- BAZIN, ANDRE.**
- 1966 *¿Que es el cine?* Ediciones Rialp, Madrid.
- BELL, D.**
- 1973 *El advenimiento de la sociedad post-industrial*. Alianza Universidad, Madrid.
- BENJAMIN, WALTER**
- 1988 *Imaginación y sociedad: Iluminaciones I*. Taurus, Madrid.
- 1988 *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Península, Barcelona.
- 1989 *Discursos Interrumpidos I*. Taurus, Madrid.
- BEST, STEVEN y KELLNER, DOUGLAS**
- 1991 *Postmodern Theory. Critical interrogations*. The Guilford Press. New York.
- BETTETINI, GIANFRANCO**
- 1975 *Produzione di senso e mesa in scena*. Bompiani, Milano.
- 1978 *Cinema: lingua e scrittura*. Bompiani, Milano.
- 1979 *Tempo del senso*, Bompiani, Milano.
- 1991 *La simulazione visiva*. Bompiani, Milano.
- 1991 *L'occhio in vendita*. Marsilio Editori. Venezia.
- BETTETINI, GIANFRANCO, et alia.**
- 1993 *Le nuove tecnologie della comunicazione*. Bompiani. Milano.
- BLACK, MAX, et alia.**
- 1983 *Arte, percepción y realidad*. Paidós, Barcelona.
- BRUSATÍN, MANLIO.**
- 1992 *Historia de las Imágenes*. Julio Ollero Editor, Madrid.
- BRYSON, NORMAN.**
- 1991 *Visión y pintura*. Alianza Editorial. Madrid.
- CALABRESE, OMAR.**
- 1987 *El lenguaje del arte*. Paidós, Barcelona.
- 1994 *La era neobarroca*. Cátedra, Madrid.

CALVINO, ITALO

1990 *Seis propuestas para el próximo milenio*. Ediciones Siruela, Madrid.

1994 *Punto y aparte*. Tusquets editores, Barcelona.

CARROLL, LEWIS.

1994 *Alicia en el País de las Maravillas*. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona.

CASSETTI, FRANCESCO.

1993 *Teorie del cinema*. Bompiani, Milano.

CATALÀ DOMÉNECH, JOSEP M.

1993 *La violación de la mirada. La imagen entre el ojo y el espejo*. Fundesco, Madrid.

COMBALÍA, VICTORIA

1975 *La poética de lo neutro: análisis y crítica del arte conceptual*. Anagrama, Barcelona.

COUCHOT, E.

1988 *Images. De l'optique au numérique. Les arts visuels et l'évolution des technologies*. Paris. Hermes.

CURRAN, JAMES et alia.

1981 *Sociedad y Comunicación de Masas*. FCE. México

CHOMSKY, NOAM.

1986 *Lenguaje y Entendimiento*. Seix Barral, Barcelona.

1992 *El lenguaje y los problemas de conocimiento*. Visor lingüística y conocimiento, Madrid.

DEBRAY, REGÍS.

1994 *Vida y muerte de la imagen*. Barcelona, Paidós Comunicación,

DELEUZE, GILLES.

1972 *Proust y los signos*. Anagrama, Barcelona.

1987 *Foucault*. Paidós, Barcelona.

1987 *La Imagen - Tiempo*. Paidós, Barcelona.

1988 *Diferencia y Repetición*. Ediciones Júcar, Madrid.

1991 *La imagen - Movimiento*. Paidós, Barcelona.

1994 *Lógica del sentido*. Paidós, Barcelona.

1996 *Conversaciones*. Editorial Pre-textos, Valencia.

1996 *Empirismo y subjetividad*. Gedisa, Barcelona.

DELEUZE, GILLES y GUATTARI, FELIX.

1977 *Rizoma*. Pre-textos, Valencia.

1993 *¿Que es la Filosofía?* Editorial Anagrama, Barcelona.

DERRIDA, JACQUES

1978 *La vérité en peinture*. Flammarion, París.

1989 *La escritura y la diferencia*. Anthropos, Barcelona.

DESCARTES, RENÉ.

1977 *Meditaciones Metafísicas con objeciones y respuestas*. Alfaguara, Madrid.

DE VICENTE DELGADO, ALFONSO.

1989 *El arte en la Postmodernidad. Todo vale*. Ediciones del Drac, Barcelona.

DUDLEY, ANDREW

1989 *Las principales teorías cinematográficas*. Libros de cine Rialp, Madrid.

ECO, UMBERTO.

1975 *Trattato di Semiótica Generale*. Bompiani, Milano. (Traducción española: *Tratado de semiótica general*. Editorial Lumen, Barcelona, 1977).

1976 *Signo*. Editorial Labor, Barcelona.

1987 *Lector in Fabula*. Editorial Lumen, Barcelona.

1989 *La Estructura Ausente*. Editorial Lumen, Barcelona.

1995 *Apocalípticos e integrados*. Editorial Lumen y Tusquets editores, Barcelona.

ECHEVERRÍA, JAVIER.

1987 *Análisis de la identidad*. Ediciones Juan Granica, Barcelona.

1994 *Telépolis*. Ediciones Destino, Barcelona.

Fontcuberta, Joan

1997 *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Gustavo Gili, Barcelona.

FOUCAULT, MICHEL .

1981 *Esto no es una pipa*. Anagrama, Barcelona.

1984 *La verdad y las formas jurídicas*. Gedisa, México.

1987 *El orden del discurso*. Tusquets, Barcelona.

1988 *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI, México.

1989 *El pensamiento del afuera*. Pre-textos, Valencia.

1991 *La arqueología del saber*. Siglo XXI, México.

1991 *Historia de la locura en la época clásica. Vol. I*. FCE, Madrid.

- 1991 *El nacimiento de la clínica*, México, Siglo XXI.
- 1992 *Microfísica del poder*. Las Ediciones de la Piqueta. Madrid.
- 1992 *Vigilar y Castigar*. Siglo XXI, Madrid.
- 1992 *Historia de la Sexualidad. Vol.I. La voluntad de saber*. Siglo XXI, Madrid.
- 1994 *Hermeneútica del sujeto*. Ediciones de la Piqueta, Madrid.
- 1996 *De lenguaje y literatura*. Paidós, Barcelona.

FREGE, GOTTLÖB

- 1984 *Estudios sobre semántica*. Orbis, Barcelona.

GARÍ, JOAN.

- 1995 *La conversación mural. Ensayo para una lectura sobre el graffiti*. Fundesco, Madrid.

GIANNETTI, CLAUDIA

- 1997 *El arte en la era electrónica*. L'angelot / Institut Goethe, Barcelona.

GOMBRICH, E.H.

- 1987 *La imagen y el ojo*. Alianza Editorial, Madrid.
- 1996 *Arte, Percepción y realidad*. Paidós Comunicación, Barcelona.

GONZÁLEZ REQUENA, JESÚS.

- 1995 *El discurso Televisivo: espectáculo de la Postmodernidad*. Cátedra, Madrid.

GOODMAN, NELSON

- 1990 *Maneras de hacer mundos*. Visor, La Balsa de la Medusa, Madrid.

GROUPE μ .

- 1992 *Tratado del signo visual*. Cátedra, Madrid.

GUATTARI, FÉLIX.

- 1996 *Chaosophy. Soft subversions*. Semiotext [e], New York.

GUBERN, ROMAN.

- 1987 *La mirada opulenta*. Gustavo Gili MassMedia, Barcelona
- 1987 *El simio informatizado*. Fundesco, Madrid, 1987.
- 1996 *Del bisonte a la realidad virtual*. Anagrama, Barcelona.

HARVEY, DAVID

- 1991 *The condition of postmodernity*. Blackwell Publishers, Cambridge/Oxford, USA.

HJELMSLEV, L.

1974 *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Gredos, Madrid.

HOLTZ-BONNEAU, FRANCOISE.

1986. *La imagen y el ordenador*. Fundesco, Madrid.

IBAÑEZ, JESÚS.

1991 *El regreso del sujeto*. Amerindia estudios, Chile.

JAMESON, FREDRIC.

1991 *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós, Barcelona.

JARQUE, VICENTE.

1992 *Imagen y metáfora. La estética de Walter Benjamin*. Ediciones de la Univ. de Castilla- La Mancha. Cuenca.

KROKER, ARTHUR y COOK, DAVID

1986 *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*. St. Martin's Press, New York.

LANDOW, GEORGE

1993 *Ipertexto, il futuro della scrittura*. Baskerville, Bologna.

LEYRA, ANA M^a

1993 *La mirada creadora. De la experiencia artística a la filosofía*. Ediciones Península, Barcelona.

LIPOVETSKY, GILLES.

1994 *La era del Vacío*. Anagrama, Barcelona.

LOTMAN, YURI

1979 *Estética y semiótica del cine*. Gustavo Gili, Barcelona.

LOZANO, JORGE et alia.

1993 *Análisis del discurso, hacia una semiótica de la interacción textual*. Cátedra. Madrid.

LYONS, J.

1981 *Lenguaje, significado y contexto*. Editorial Paidós, Barcelona.

LYOTARD, JEAN-FRANCOIS.

1986 *La Condición Postmoderna*. Cátedra, Madrid.

1987 *La Postmodernidad contada a los niños*. Gedisa, Barcelona.

LLEDÓ, EMILIO.

1994 *El surco del tiempo*. Círculo de Lectores, Barcelona.

MCLUHAN, MARSHALL

1993 *La galaxia Gutenberg*. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona.

MALDONADO, TOMÁS.

1994 *Lo real y lo virtual*. Gedisa, Barcelona.

MARINIELLO, SILVESTRA.

1992 *El cine y el fin del arte*. Cátedra, Madrid.

METZ, CHRISTIAN

1973 *Lenguaje y cine*. Planeta, Barcelona.

METZ, CHRISTIAN, et alia.

1982 *Análisis de las imágenes*. Ediciones Buenos Aires, Barcelona.

MILL, JOHN STUART

1917 *Sistema de Lógica: inductiva y deductiva*. Daniel Jorro, Madrid.

MITCHELL, W.S.T.

1986 *Iconology. Image, text, Ideology*. The University of Chicago Press.
Chicago.

MITRY, JEAN.

1989 *Estética y Psicología del cine. Vol.1 Las estructuras*. Siglo XXI, Madrid.

MOLES, A.A.

1990 *Art et ordinateur*. Blusson, Paris.

MOREY, M.

1983 *Lectura de Foucault*, Taurus, Madrid.

ORWELL, GEORGE

1979 1984. Ediciones Destino, Barcelona.

PARAIN-VIAL, JEANNE

1972 *Análisis estructurales e ideologías estructuralistas*. Amorrortu editores,
Buenos Aires.

PARDO, JOSÉ LUIS.

1989 *La banalidad*. Anagrama, Barcelona.

1990 *Deleuze: Violentar el pensamiento*. Editorial Cincel. Madrid.

1991 *Sobre los Espacios. Pintar, escribir, pensar*. Ediciones del Serbal,
Barcelona.

PASOLINI, PIER PAOLO

1995 *L' orrendo universo del consumo e del potere*. Editori Riuniti, Roma.

PEIRCE, CH. S.

1958 *Collected Papers*. Vol. VII-VIII. Harvard University Press, Cambridge.

1960 *Collected Papers*. Vol. I-VI. Harvard University Press, Cambridge.

PÉREZ JIMÉNEZ, JUAN CARLOS.

1995 *La imagen múltiple*. Julio Ollero Editor. Madrid.

PLATÓN.

1983 *Cratilo*. Gredos, Madrid.

1988 *Fedro*. Gredos, Madrid.

POSTMAN, NEIL.

1995 *Tecnópolis: La rendición de la cultura a la tecnología*. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona.

RICOEUR, PAUL.

1980 *La metáfora viva*. Ediciones Europa, Madrid.

ROSZAK, THEODORE

1970 *El nacimiento de una contracultura*. Kairós ensayo. Barcelona.

1988 *El culto a la información*. Editorial crítica. Barcelona.

RUBENT DE VENTÓS, XAVIER.

1997 *El arte ensimismado*. Anagrama, Barcelona.

SAUSSURE, F. DE.

1971 *Curso de Lingüística General*. Editorial Losada, Buenos Aires.

SCHAEFFER, JEAN-MARIE

1990 *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Cátedra, Madrid

SEBEOK, THOMAS A. y UMIKER-SEBEOK, JEAN

1987 *Sherlock Holmes y Charles S. Peirce*. Paidós, Barcelona.

SERRES, MICHEL

1995 *Atlas*. Cátedra, Madrid.

SONTAG, S.

1981 *Sobre la Fotografía*. Edhasa, Barcelona.

TAGLIASCO, VICENZO.

1995 *Scrivere, Comunicare, apprendere con le Nuove Tecnologie*.
Bollati Boringhieri, Torino.

THIBAUT-LAULAN, ANNE MARIE.

1976 *La imagen y la sociedad contemporánea*. Editorial Fundamentos, Madrid.

VATTIMO, GIANNI.

- 1990 *La sociedad Transparente*. Madrid, Paidós.

VÁZQUEZ MONTALBÁN.

- 1985 *Historia y Comunicación social*. Alianza editorial, Madrid.

VILCHES, LORENZO.

- 1992 *Lectura de la imagen*. Paidós, Barcelona.

VIRILIO, PAUL.

- 1984 *Logistique de la perception (Guerre et cinema)*. Col. Cahiers du cinema. Ed. Gallimard, Paris.
- 1988 *La estética de la desaparición*. Anagrama, Barcelona.
- 1989 *La maquina de la visión*. Cátedra, Madrid.

VV. AA.

- 1965 *Panorama de las ideas contemporáneas*. Compilación por Gaetan Picon. Editorial Guadarrama, Madrid.
- 1972 *Semiótica y praxis*. A. Redondo Editor, Cuadernos beta, Barcelona.
- 1978 *Sentidos y usos del término estructura en las ciencias del hombre*. Compilador Roger Bastide, Paidós, Buenos Aires.
- 1984 *Orwell: 1984. Reflexiones desde 1984*. Austral, Madrid.
- 1985 *La Postmodernidad*. Kairós, Barcelona.
- 1988 *Problemas en torno a un cambio de civilización*. Ediciones de Nuevo Arte Thor, Barcelona.
- 1990 *Videoculturas de fin de siglo*. Cátedra. Madrid.
- 1994 *Il corpo tecnologico*. Barkerville, Bologna.

WAISMANN, F.

- 1970 *Los principios de la Filosofía Lingüística*. UNAM. México.

WALKER, JOHN A.

- 1975 *El arte después del Pop*. Labor, Barcelona.

WITTGENSTEIN, LUDWIG.

- 1988 *Investigaciones Filosóficas*. Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM y Editorial Crítica, Barcelona.
- 1992 *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Paidós, Barcelona.
- 1997 *Sobre la certeza*. Gedisa, Barcelona.

WOOLLEY, BENJAMIN.

- 1994 *El universo virtual*. Acento Editorial, Madrid.

ZUNZUNEGUI, SANTOS.

- 1990 *Metamorfosis de la mirada. El Museo como espacio de sentido*. Ediciones Alfar, Sevilla.
- 1995 *Pensar la imagen*. Cátedra, Madrid.

ARTÍCULOS

ARTAUD, ANTONIN

- 1965 *Cine y Realidad*. VV. AA. Panorama de las ideas contemporáneas. Guadarrama, Madrid. Págs. 443-444.

BARTHES, ROLAND.

- 1960 *Le problème de la signification au cinema*. Revue internationale de filmologie n. 32-33. París. Págs. 40-49.

BROWN, SPENCER.

- 1990 *Laws of Form*. Nuevos avances en la investigación social. Suplementos Anthropos NÚM. 22. Barcelona. Págs. 46-50.

CAROLI, FLAVIO.

1979. *I Segni e il profondo: Contributi per un'antropologia dell'immaginario*. Testuale. Mazzota Editore, Milano. Págs. 11-30.

DELEUZE, GILLES.

- 1995 *Tener una idea en cine*. Revista Archipiélago, NUM. 22. Barcelona. Págs. 52-59

FOUCAULT, MICHEL.

- 1985 *Cómo se ejerce el poder*. Revista Saber, NUM. 3 (mayo-junio). Págs.19-25.
- 1994 *Espacios diferentes*. Catálogo de la exposición *Toponimias- 8 ideas del espacio*. Fundación La Caixa, Madrid. Págs. 31-38.

GÓMEZ DE LIAÑO, IGNACIO

- 1994 *Fantasías y realidades*. Revista de Occidente NUM. 153, Madrid. Págs- 51-72.

GRANDE, MAURIZIO.

- 1996 *Ocupaciones de la mirada. Aparatos metafóricos y dispositivos simbólicos*. Eutopías, Vol. 119. Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo. Universitat de Valencia y Asociación Vasca de Semiótica. Ediciones Episteme. Valencia. Págs. 1-23.

GUATTARI, FÉLIX.

- 1994 *La refundación de las prácticas sociales*. Revista Letra Internacional. NUM. 34, Barcelona. Págs. 20-25.

IBAÑEZ, JESÚS.

- 1990 *Las posiciones del sujeto*. Nuevos avances en la investigación social. Suplementos Anthropos núm. 22, Barcelona. Pág. 34-36.

LOZANO, JORGE.

- 1984 *Baudrillard: De la Teoría Crítica a la Teoría Irónica o de la Resistencia al Hiperconformismo*. Revista Cuadernos del Norte. Núm. 26, Oviedo. Págs.14-16.

MENIL, ALAIN.

- 1997 *Filosofía e Historia del Cine: Deleuze y la cuestión de la imagen-pensamiento*. Archivos de la Filmoteca. Num. 25-26 (Febrero-Junio). Madrid. Págs. 175-195.

MOREY, MIGUEL.

- 1994 *El sueño traiciona la noche*. Revista Archipiélago NUM.17, Barcelona. Págs. 29-34.
- 1994 *Del pasar de las cosas que pasan y su sentido*. Prologo a la edición castellana de la "Lógica del sentido" de Gilles Deleuze. Paidós, Barcelona. Págs. 13-21.

NACCI, MICHELA y ORTOLEVA, PEPPINO

- 1995 *Tecnopolítica. Il cyberpunk e le ideologie di fine millennio*. Revista Il Mulino NUM. 362. Bologna. Págs. 1121-1131.

NAVARRO, PABLO.

- 1990 *Tipos de sistemas reflexivos*. Nuevos avances en la investigación social. Suplementos Anthropos Núm.22 Barcelona. Págs. 51-55.

PISCITELLI, ALEJANDRO.

- 1991 *Los híbridos hombre-máquina y la ciberpolítica ¿alienación final o atisbos de liberación?* Resumen Ponencias del Coloquio Internacional sobre el imaginario social contemporáneo. Universidad de Puerto Rico, Colegio Universitario de Cayey. Río Piedras. Págs. 121-136.

SALABERT, PERE.

- 1989 *Estética del Todo o Teoría de lo light*. Eutopías, Vol. 14. Centro de Semiótica y teoría del espectáculo. Universitat de Valencia y Asociación Vasca de Semiótica. Editorial Episteme, Valencia. Págs. 1-44.

SINI, CARLO.

- 1994 *La cultura como espectáculo*. Revista Archipiélago. Num. 16. Barcelona. Págs. 52-59.

VARELA, FRANCISCO.

- 1990 *El círculo creativo, esbozo histórico-natural de la reflexividad*. Nuevos avances en la investigación social. Suplementos

Anthropos núm.22. Barcelona. Págs. 56-61.

VIRILIO, PAUL.

- 1994 *Live show*. Eutopías, Vol. 41. Centro de Semiótica y Teoría del espectáculo. Universitat de Valencia y Asociación Vasca de Semiótica, Editorial Episteme, Valencia. Págs. 1-10.
- 1994 *Dal corpo profano al corpo profanato*. AA.VV. *Il corpo tecnologico*. Baskerville, Bologna. Págs. 7-15.
- 1994 *El arte del motor*. Revista de Occidente NUM. 153. Madrid. Págs. 35-50.
- 1995 *El cine de Fem Andra*. Revista Archipiélago Num. 22, Barcelona. Págs. 31-41.
- 1996 *De la perversión a la diversión sexual*. Revista Letra Internacional, NUM.44. Págs. 15-21.

TESIS DOCTORALES

FLORES ASENSIO, LUIS

- 1991 *De la forma icónica o figurativa a la forma anicónica o abstracta: Factores que condicionaron un proceso de desintegración analítica en la pintura moderna de las primeras vanguardias*. Universidad Complutense. Facultad de Filosofía. Madrid. Directora: Dra. Ana Mª Leyra Soriano.

PUIG PEÑALOSA, XAVIER.

- 1992 *La crisis de la representación en la era Postmoderna: el caso de Jean Baudrillard*. Universidad del País Vasco, Facultad de Filosofía y CC.EE. San Sebastián. Director: Dr. Jesús Arpal Poblador.

RODRÍGUEZ MERCHÁN, EDUARDO.

- 1993 *La realidad fragmentada: una propuesta de estudio sobre la fotografía y la evolución de su uso informativo*. Universidad Complutense, Facultad CC. INFORMACIÓN. Dpto. Periodismo II, Madrid. Director: Dr. Mariano Cebrian Herreros.

VARGAS MARTINTO, ROSEMARY

- 1995 *Fotografía y estética de la recepción*. Universidad Complutense. Facultad de Filosofía. Madrid. Directora: Dra. Ana Mª Leyra Soriano.

DICCIONARIOS, MONOGRAFÍAS Y OBRAS DE CONSULTA.

ALONSO, GUILLERMO y BECERRIL, JOSÉ LUIS

- 1993 *INTRODUCCIÓN A LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL*. Multimedia Ediciones, Instituto de Ingeniería del Conocimiento, Barcelona.

ESCANDELL VIDAL, M. VICTORIA.

- 1993 *INTRODUCCIÓN A LA PRAGMÁTICA*. Anthropos / U.N.E.D, Barcelona.

FERRATER MORA, JOSÉ.

- 1990 *DICCIONARIO DE FILOSOFÍA*. Alianza Editorial, Madrid.

GREIMAS, A.J.- COURTES, J.

- 1990 *DICCIONARIO RAZONADO DE LA TEORÍA DEL LENGUAJE*, Editorial Gredos, Madrid.

GUBERN, ROMAN

- 1989 *HISTORIA DEL CINE*. Editorial Lumen, Barcelona.

MUÑOZ, BLANCA

- 1989 *CULTURA Y COMUNICACIÓN. Introducción a las teorías de la Comunicación*. Barcanova, Temas Universitarios, Barcelona.

RENE, JEANNE y FORD, CHARLES

- 1994 *HISTORIA ILUSTRADA DEL CINE*. Alianza Editorial, Madrid.

SOUGEZ, MARIE-LOUP

- 1988 *HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA*. Cuadernos Arte-Cátedra, Madrid.

THOMAS, KARIN.

- 1981 *ESTILOS DE LAS ARTES PLÁSTICAS EN EL SIGLO XX*. Ediciones del Serbal. Barcelona.

VOLLI, UGO

- 1994 *IL LIBRO DELLA COMUNICAZIONE. Idee, strumenti, modelli*. Il Saggiatore. Milano.

VV. AA.

- 1988 *HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA*. Ed. Alcor, Martínez Roca, Barcelona.

WOLF, MAURO.

- 1994 *TEORIE DELLA COMUNICAZIONE DI MASSA*. Strumenti Bompiani, Milano.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES

BILL VIOLA: MAS ALLÁ DE LA MIRADA (Imágenes no vistas)

1993 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

LAS FUENTES DE LA MEMORIA - Fotografía y sociedad en España (1900-1939) -

1992 Museo Español de Arte Contemporáneo, Ministerio de Cultura, Madrid.

THE WAKING DREAM: Photography's First Century.

1993 City Arts Center. Edinburgh, Scotland. *The Metropolitan Museum of Art.*
New York.

TESTUALE: Le parole e le Immagini.

1979 Comune di Milano / Mazzota Editore, Milano.

TOPONIMIAS - ocho ideas del espacio -

1994 Fundación La Caixa. Madrid.